Thomas Hardy

als impressionistischer Landschaftsmaler

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

GÜNTHER WILMSEN

aus Berlin-Lichterfelde

MARBURG 1934

DISSERTATIONS-VERLAG G. H. NOLTE DÜSSELDORF

Als Dissertation angenommen am 2. Dezember 1932.
Berichterstatter: Prof. Dr. M. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 30. November 1932.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

MEINEN ELTERN.

DISPOSITION

Teil I Einführung.

1. Hardysche Landschaftsmalerei 1
2. Das Wesen des Impressionistischen bei Hardy . . . 7
3. Problemstellung 10

Teil II Die geistige Situation

A. Urerleben

1. Kap. Ursprüngliches Welterleben
   1. Künstlerische Physiologie. 12
   2. Tragische Welthaltung 15
2. Kap. Wandlungen des Welterlebens
   1. Das Sensitive 17
   2. Das Sensorische 22
   3. Das Sensationelle 25
   4. Zusammenfassung 28

B. Bildungserleben

1. Kap. Architektur 31
2. Kap. Malerei 34

Teil III Die Landschaft

1. Kap. Pleinairismus 38
2. Kap. Das Sensationsbild 56
3. Kap. Das Stimmungsbild 62

Teil IV Schluß

1. Landschaftliche Synthese 97
2. Malerische Synthese 100
3. Menschliche Synthese 102

Teil I.

EINFÜHRUNG.

1. Hardysche Landschaftsmalerei.

Im Hardyschen Gesamtwerk ist reinlich zu scheiden zwischen seiner Dichtung und seiner 14-bändigen Romanreihe. Sollte uns Jemand fragen, was beide Kunstarten voneinander unterscheidet, so dürften wir, ohne damit unsere Antwort formelhaft zu überspitzen, eine so fundamentale Unterscheidung wie die zwischen Innenwelt- und Außenweltdarstellung auf Dichtung und Romankunst anwenden. Damit schon ist der Roman als das eigentliche Feld unserer Untersuchung gekennzeichnet. Die Außenwelt gelangt zu absolut einzigartigen Prägungen, Prägungen, die in ihrer Mannigfaltigkeit und Schönheit diesen Hardyschen Romanen eine Sonderstellung gegenüber allen anderen Romanen des 19. Jahrhunderts — ja vielleicht darüber hinaus — anweisen.

Die Unzahl jener durch das ganze Romanwerk hin verstreuten Scenen, meist Landschaften, die Hardy durch das bloße Wort derart lebhaft veranschaulicht hat, daß sie für manchen Leser mit seinem Namen unmittelbarer verknüpft sind als seine gesamte, ebenfalls so eigenartige Ideenwelt, — die Landschaften des Wortmalers Hardy sollen uns im folgenden beschäftigen.

Eine unsere Themastellung noch schärfer einengende Feststellung sei gleich vorausgenommen: Ihre stärkste Entfaltung feiert die Außenwelt in den frühen, in den siebziger Jahren entstandenen, Romanen; und ihnen wenden wir uns demgemäß vornehmlich zu in unserer Untersuchung.

Nehmen wir einmal für einen Augenblick an, alle Hardyschen Landschaftsbilder stünden — mit Pinsel und Farbe gemalt — in einer Ausstellung zur Schau, so wäre der Effekt ein höchst eigenartiger. Es würde nämlich zunächst wohl Keinem von uns einfallen, sie alle für Erzeugnisse ein- und desselben Malers zu halten; vielmehr wäre wohl Jeder überzeugt davon, dem Werke mehrerer, — wahrscheinlich zweier — Künstler gegenüberzustehen. Mit anderen Worten: Der Gesamtkomplex Hardyscher Landschaftsbilder weist eine seltsame Uneinheitlichkeit, sowohl der Technik als auch dem Ausdruckswollen nach, auf: Hier herrscht die Linie, dort die Farbe, einmal scharfe Konturierung, ein andermal weiche Auflösung, hier entpuppt sich Hardy als Realist, dort als Symbolist; kurz, auf den ersten Blick scheint es unmöglich, die schier unübersehbare Mannigfaltigkeit des Bildmaterials auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Auf den ersten Blick. — Bei näherem Zusehen kristallisieren sich z w e i — oder gar drei — B i l d t y p e n heraus, denen sich alle anderen Bilder ohne Gewaltsamkeiten zuordnen lassen.

Wir nehmen das Resultat unserer Untersuchung teilweise voraus, wenn wir diese Bildtypen hier sogleich — paradigmenartig und

aus dem Gesamtzusammenhang herausgelöst — an den Anfang stellen, verdeutlichen aber andererseits die Gesamtproblematik ungemein.

I. Naturalistischer Impressionismus.

„Nothing was visible save the strikingly brilliant, still landscape. The wide concave, which lay at the back of the hill in this direction was blazing with the western light, adding an organge tint to the vivid purple of the heather, now at the very climax of bloom, and free from the slightest touch of the invidious brown that so soon creeps into its shades. The light so intensified the colours that they seemed to stand above the surface of the earth and float in mid-air like an exhalation of red" [1]).

Hier sind wir keinen Augenblick im Zweifel über die Klassifizierung. Das ist Pleinairismus reinster Prägung. Licht, Farbe, Bewegung sind — unauflöslich miteinander verwoben — die eigentlichen Darstellungsgegenstände. Von einem selbständigen landschaftlichen Motiv ist keine Rede. Das Phänomen, die schillernde „Haut der Dinge" triumphiert, und damit kommen wir zur Verschleierung und Auflösung alles Körperhaften. Nur das äußere, lichthungrige und farbenlüsterne Auge entscheidet über die Motivwahl. Farbnüancen werden ausgekostet und analysiert. Das diffuse Sonnenlicht intensiviert die Farben so sehr, daß sie scheinbar in Bewegung geraten, aufwallen und vor die Dingwelt jenen verunklärenden Schleier breiten, der diese dem Pleinairisten erst interessant macht. Dieses Bild ist in der Tat „avec toute la science d'un Monet" [2]) gemalt, wie Monet sich überhaupt als der Maler-Repräsentant dieses Typus herausstellen wird. Erhaschen letzter Farbdifferenzen ist höchster Ehrgeiz des Pleinairisten. Die Erscheinungen werden so scharf visiert, daß sie vor der optischen Intensität zerfließen; die Welt wird zum Kaleidoskop. Nicht einfach „braun" mischt sich hinein in die Töne des Heidekrautes, sondern ein ganz bestimmtes Braun unter vielen möglichen. Die Farbe emanzipiert sich, löst sich von ihrem Träger; Licht wird selbstherrlich, beleuchtet nicht mehr sondern wird „Lichtereignis", und in dieser Freude am zweckbefreiten, frei flutenden Licht kündet sich das „rein Malerische" dieser Darstellungsart an [3]).

Das Prinzip der Freilichtmalerei wird aber im Rahmen dieses Bildtyps auch hineingetragen in das Intérieur. Führen wir hier auch ein solches Intérieurbild an, um zu sehen, wie auch künstliches Licht die verunklärenden Funktionen des Freilichts annehmen kann. —

„A nervously-feeble imitation of its flicker (Küchenfeuer) was continually attempted by a family of polished metallic utensils standing in rows and groups against the walls opposite, the whole collection of shines nearly annihilating the weak daylight from outside" [4]).

---

1) D. R. 28.
2) Hedgcock S. 350.
3) R. Haman, Ästhetik. Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 345. Leipzig u. Berlin 1919, S. 120.
4) D. R. 282.

Zwei rivalisierende Lichtarten, — ein Hardy sehr geläufiges Motiv. Stets ist das Licht mehr als bloße Begleiterscheinung, mehr als Dekoration oder Illumination. Es wird eigenwertig, wird um seiner selbst willen gemalt. Es dominiert über die starren Formen der Körperwelt, lenkt von ihnen ab. Souverän spült es hinweg über ihre Abgrenzungen, kapriziös springt es von Punkt zu Punkt, — hier sich in Überfülle ergießend, dort nur eben vorüberhuschend.

So stellt Hardy als Pleinairist das Prinzip einer klassizistischen Malerei auf den Kopf: Stand dort der Körper, die Substanz im Mittelpunkt der künstlerischen Bemühungen, und war das Licht nur von sekundärer, klärender Bedeutung, so wird es jetzt zum eigentlichen Motiv, und die Körper werden zu bloßen Trägern huschenden, flimmernden und blendenden Lichts. So kann Hedgcock Hardy mit Recht die Fähigkeit zuschreiben, „de donner des analyses de lumière telles qu'on n'en retrouve chez aucun romancier anglais“ [5]).

Aus den eben zitierten Bildern weht uns der kühle Hauch einer stark fühlbaren inneren Objektivität des Malers, einer deutlichen seelischen Neutralität gegenüber seinem Darstellungsgegenstand entgegen. Die Außenwelt scheint ausschließlich auf dem Wege über das Auge ins Bild gelangt zu sein, ohne die seelische Instanz passiert zu haben; und so ermangelt das Dargestellte einer gewissen Blutwärme. Die Haltung des so Malenden ist eine mehr oder weniger seelenanonyme, — die Bildkonzeption eine rein sensorische. Der Pleinairist Hardy ist konsequenter Impressionist, oder, wie wir in Anlehnung an eine Weisbachsche Definition sagen wollen: naturalistischer Impressionist[6]).

II. Psychologischer Impressionismus.

Hart neben diesem pleinairistischen Bildtyp steht nun in den Hardyschen Romanen ein von ihm wesentlich verschiedener. Schon die Motive sind jetzt ganz andersgeartet. Im krassen Gegensatz zu den eben zitierten Bildern sind diese jetzt düster, einfach und meist in Zwielicht gehalten, farblos oder farbarm. Sie verzichten auf alles Brilliante und das äußere Auge Bestechende. Sie sprechen nur das „innere Auge“ (Wordsworth) an. Schon darin, daß sie überhaupt zu uns sprechen, liegt ihre Andersartung beschlossen. Ihr Thema ist: Stimmung, Ausdruck eines Gefühlsmäßigen in der Landschaft. Sie haben eine Mission an den Beschauer, wollen ihm etwas „zu Gemüte führen“.

Trotz dieser starken Abweichung voneinander haben jedoch beide Typen eines gemeinsam: — das Element des Impressionistischen. Erwuchs allerdings das Impressionistische eben aus einer ideebefreiten sinnlichen Konzentration auf die rein optischen Werte der Erscheinungen allein, war der Pleinairist geblendet und überwältigt vom schönen Schein der Dinge, so ist das Impressionistische jetzt Ergebnis seelischer Konzentration auf ihren Wesensgehalt — Resultat eines kontemplativen Umträumens der Gegenstände, das

---

5) Hedgcock S. 28.

6) Weisbach Bd. I S. 3. Dieser Definition zufolge stellt der „naturalistische Impressionismus“ den „sachlich aufgenommenen Netzhauteindruck“ dar. —

uns diese passiv, schemenhaft erleben läßt. Die Impression wird zum Vermittler eines Seelischen. Die Welt erscheint impressionshaft, da sie gleichsam durch eine seelische Gelbscheibe wahrgenommen wird [7]).

Zur Illustration dieses Bildtyps diene ein Ausschnitt aus einem ganzen Kapitel in F. M. C., das schildert, wie Fanny Robin abends an die Festungsmauer kommt, hinter der sie ihren Geliebten, Troy, weiß, und wie sie durch Schneeballwerfen an sein Fenster sich bemerkbar macht:

Eine einleitende Scenenbeschreibung kann sich nicht genug tun in der Herausarbeitung der wesentlichen Züge: Traurigkeit und Dunkelheit. Eine ungeheure Wolkenkuppel hängt tief über der Erde und scheint sich langsam auf sie herabzusenken. Die näheren Charakteristika lauten: .. "flatness in respect of the river, verticality in respect of the wall behind it, and darkness as to both." ... "If anything could be darker than the sky, it was the wall, and if anything could be gloomier than the wall it was the river beneath" [8]).

Die typischen Merkmale der Scene werden superlativisch gesteigert. Wir fühlen die „Impressionshaltung". Aber die Motivwahl wird jetzt nicht vorgenommen im Hinblick auf das Reizvolle, den sinnlichen Glanz der Erscheinung, sondern allein unter dem Gesichtswinkel stärkster Herauskehrung des Wesensgehaltes der Scene. Die Substantiva "darkness", "flatness" und "verticality" sind Übersetzungen allgemeiner Gefühlswerte, sind Leitmotive eines Stimmungsthemas, das uns jetzt in wenigen Strichen nur — aber gerade im Lückenhaften, mehr Andeutenden als Ausdeutenden, der Technik doppelt bedeutungsschwer vorgetragen wird.

> .. "a form moved by the brink of the river. By its outline upon the colourless background, a close observer might have seen that it was small. This was all that was positively discoverable, though it seemed human." (97)

Nur Impressionen werden gegeben. Nur wie die Dinge a n m u t e n, was sie zu sein s c h e i n e n, wird gesagt. Kunstschaffender und Kunstgenießender sind eins. Der Maler überläßt alle Ausdeutung uns, weiß nicht mehr als wir, interpretiert nicht, sondern registriert lediglich.

Der kleine Fleck, "the little shape" (97) gelangt zu einer bestimmten Stelle der Mauer. —

> "Here the spot stopped, and dwindled smaller."

Was heißt das? Der Leser denke selbst:

> "The figure was stooping. Then a morsel of snow flew across the river towards the fifth window."

Weder hören wir, daß der „Fleck" den Schnee wirft, noch daß er ihn aufliest und zur Kugel ballt. Der Vorgang offenbart sich uns etappenweise, in einer Reihe unverknüpfter, ins Auge springender

---

7) Man beobachte sich selbst daraufhin. — In der Haltung jenes Sinnierens über die Umwelt, jenes traumverlorenen über die Dinge Hinaussehens erleben wir sie ähnlich wie der Impressionist sie erlebt. Jedenfalls schließt diese Haltung die haptische Neugierde aus, — das den Dingen nachtasten Wollen, — den Feind allen impressionistischen Sehens und das Prinzip einer raumkörperlichen Malerei.

8) F. M. C. S. 96.

Momente. Endlich, nachdem das Fenster zweimal getroffen worden ist, heißt es:

> "Then a noise was heard, apparently produced by the opening of the window. This was followed by a voice from the same quarter. "Who's there?" (98)

Die optische Impressionstechnik wird also auch auf das Akustische übertragen. Geräusche werden registriert, ohne auf ihren Ursprung zurückgeführt zu werden.

> "'Is it Sergeant Troy?' said the blurred spot in the snow, tremulously."

Noch immer wissen wir nicht, wer dieses Wesen an der Mauer, dieser verschwommene Fleck eigentlich ist.

Auch hier ist Impression alles, und doch wie verschieden von der naturalistischen Art, Impressionen zu geben. War dort Seelisches so gut wie suspendiert, so steht alle Impression jetzt nur im Dienste dieses Seelischen. Im Verzicht auf genaue realistische Veranschaulichung liegt die Aufforderung an den Leser, den „Beschauer", die Sinndeutung des Vorgangs selbst vorzunehmen. Und diese Sinndeutung gibt folgender Satz:

> "This person was so much like a mere shade upon the earth, and the other speaker so much a part of the building, that one would have said the wall was holding a conversation with the snow." (98)

Im Kontrast: Mauer — Fleck, Schwärze der Mauer — Weiße des Schnees haben wir die ganze Tragödie der Beiden vorausgedeutet, schmerzlich intoniert. Die Impression steht hier im Dienste des Symbolischen. Indem sie die Gegenstände undeutlich und in ihrem Dingzusammenhang unausgedeutet übermittelt, sie dort aufsucht, wo sie schemenhaft verrätselt erscheinen, erhöht sie die einmalig individuelle Prägung eines Vorgangs, eines Bildes zu allgemeingültiger, symbolischer Bedeutung.

Die hier als Beispiel gewählte Bildreihe stellt freilich einen extremen Fall dar. Im allgemeinen sind die malerischen Mittel dieses Bildtypus nicht so ausgesprochen impressionistisch; vielmehr malt der Stimmungsmaler Hardy meist klar konturiert. Aber es bleibt dieser Art Landschaft das Schemenhafte, Unkörperliche einer Kunst, deren letztes Ziel nicht Gestaltung sondern Beeindruckung des Beschauers, nicht Form sondern Gefühl ist.

Bezeichneten wir die Bildkonzeption im pleinairistischen Landschaftsbild als eine rein sensorische, so die im Stimmungsbild als eine s e n s i t i v e. Sie erwächst auf dem Boden eines anempfindsamen Temperaments und ist Resultat eines Gefühlskontaktes zwischen Mensch und Landschaft. Gegenüber einem naturalistischen Impressionismus in Bildtyp I sprechen wir hier von einem p s y c h o l o g i s c h e n I m p r e s s i o n i s m u s, bei dem der Gesichtseindruck von vornherein durch psychische Assoziation modifiziert ist und „nach irgendeiner Seite eine Idealisierung" erfahren hat[9]).

---

9) Weisbach Bd. I S. 3.

Aber noch eine dritte Abwandlungsmöglichkeit der Impression birgt das Hardysche Landschaftsbild, die Impression als Sensation. Es handelt sich hier um einen dem Pleinairistischen eng verwandten Bildtyp, dessen organischer Zusammenhang mit ersterem noch aufzuzeigen sein wird. Er führt im Gesamtkomplex Hardyscher Landschaftsbilder nur ein recht sporadisches Dasein, und wir beschränken uns daher auf eine möglichst kurze Charakterisierung.

Hier einige Bildausschnitte aus der Beschreibung eines nächtlichen Brandes in D. R., die diesen untergeordneten Bildtyp kennzeichnen mögen:

"The forked flames, lurid and smoky, became nearly lost to view, bursting forth again with a bound and loud crackle, increased tenfold in power and brigthness ... Long quivering shadows began to be flung from the stately trees at the end of the house; the square outline of the church tower, on the other side of the way, which had hitherto been a dark mass against a sky comparatively light, now began to appear as a light object against a sky of darkness .." (D. R. S. 205).

.. "the window-frames lit up as if by magic with deep and waving fringes of flames. Simultaneously, the joints of the boards forming the front door started into view as glowing bars of fire." (D. R. S. 207. —

Erinnert diese Bildbehandlung auf der einen Seite stark an die des Sensorikers, des naturalistischen Impressionisten, so sind doch auch wesentliche Unterschiede festzustellen. Die Farb- und Lichtkontraste, die hier eine so große Rolle spielen, die jähen Effekte liegen dem Pleinairisten, der sich gerade an der Aufdeckung leisester Farbnüancen und Valeurdifferenzen berauscht hatte, garnicht. Auch die Motivwahl, das Ausgefallene, Überraschende und Forcierte der Themen beweist, daß eben mehr als der vom Sensoriker angestrebte Licht- und Farbenrausch gesucht wird, daß wir hier gröbere Angriffe auf das Nervensystem des „Beschauers" vor uns haben.

So ist die Farbe dem Sensationsmaler nicht Selbstzweck sondern nur Mittel. Seine Farbe leuchtet nicht, lebt nicht, sondern sie schreit, — sie reizt nicht, sondern sie beißt. Sie lebt nicht aus sich, als Fleck, als Farbtupfen, sondern ist Funktion im Dienste eines sensationellen Themas. Sie ist nicht mehr eigenwertig. Nicht mehr ihre primäre sinnliche Qualität wird ausgeschöpft, für sich genossen, — die büßt sie ein im Plakatmäßigen der Kontraste — sondern allein ihre sekundäre, illustrative Eigenschaft ist wichtig. Schon der so häufige Schwarz-Weiß Kontrast weist darauf hin, daß das rein Farbliche, Sensorische seine Vorrangstellung eingebüßt hat; denn der Pleinairist als der reine Sensoriker hatte alles Unfarbige, alles reine Schwarz und Weiß aus seinem Bilde verbannt.

Trotz alledem haben wir im Sensationellen nur eine Abwandlung und Vergröberung des Sensorischen zu sehen [10]), und wir wenden uns jetzt — abschließend — noch einmal den beiden wesentlichen Polen Hardyscher Landschaftsmalerei zu. —

Die beiden Haupt-Bildtypen des Landschafters Hardy dürften jetzt hinreichend charakterisiert sein. Die bisherige Untersuchung ergab vor allem die Verschiedenheit der Auffassung hier und dort.

10) vgl. auch S. 55/56.

Zeigte sich auf der einen Seite der gefühlsneutrale Sensoriker, der von allem Gehaltlichen der Scene zugunsten erschöpfender Analyse des rein Phänomenalen absah, so auf der anderen der sensitive Stimmungsmaler, der die Umwelt als eine wesenhafte, seelisch affine erfaßte. Anders formuliert: es stehen sich im Bilde gegenüber der P l e i n a i r i s t Hardy und der R o m a n t i k e r Hardy. Schon Macdonell streift — freilich nur beiläufig — diese eigenartige künstlerische Konstellation bei Hardy:

> "He is a great p l e i n a i r i s t, occasionally content to render o n l y c o l o u r a n d f a c t s, but far more often painting landscape broadly, with a perfect eye not only for topographical features, but for the c h a r a c t e r to be read in the lines, and for the m o o d in the tones of the atmosphere" [11]).

Wir betonten bisher vor allem die unterscheidenden Merkmale beider Bildarten, die sich ja in Fülle aufdrängten, wiesen aber immer wieder hin auf ein Gemeinsames, — das Element des Impressionistischen —, ohne allerdings bisher diesen so problematischen Begriff deutlich abzustecken.

Dies sei jetzt versucht, bevor wir zur endgültigen Festlegung unserer Problemstellung fortschreiten.

2. Das Wesen des Impressionistischen bei Hardy: Begriffsklärung.

Impressionismus, dieser so ungemein fruchtbare Begriff innerhalb der modernen Malerei ist zugleich ihr stärkst problematischer geblieben. Er taucht auf im Jahre 1874 [12]), gemünzt auf ein Monet'sches Bild, und wird — zunächst als Schmähwort — richtungbezeichnend für den Kreis französischer Pleinairisten um Monet (Renoir, Sisley, Pissaro u. a.). In steter Erweiterung seines Zuständigkeitsbereiches [13]) greift er dann, seines pejorativen Beigeschmacks längst beraubt, über auf die verwandte, zeitgenössische Malerei des Auslandes (etwa Liebermann und Herrmann in Deutschland), um schließlich als eine Phase dem großen Ablauf der Stilformen zugewiesen und jener Kette als periodisch wieder auftauchendes Glied eingereiht zu werden.

In diesem letzteren großen Zusammenhang, als Manifestation einer in den verschiedensten Abschnitten der Geschichte der Malerei sich offenbarenden Einstellung gegenüber der Außenwelt, die sich mehr oder minder ausgeprägt schon bei Malern wie Rembrandt, Velasquez, Vermeer van Delft, Claude Lorrain, Goya und — vor allem — Turner findet, wollen wir den Impressionismus sehen. In diesem weiten, undogmatischen Sinne gehören vor allem die deutschen Romantiker, die Friedrich, Kobell und Rohden dem Impressionismus an, und gerade diese werden sich als höchst wichtig für unsere Untersuchung herausstellen. Mit der Einbegreifung auch dieser Maler in den Impressionismus kennzeichnen wir wieder die ganze Weite

11) A. Macdonell S. 164. Wo nicht ausdrücklich anders vermerkt, sind Sperrungen in Zitaten immer von uns.

12) Vgl. Hausenstein S. 54.

13) Seine Bedeutung für die Literaturwissenschaft muß hier übergangen werden.

des Begriffes, der hier keinesfalls weltanschaulich verstanden werden darf. — Denn weltanschaulich sind Romantik und Impressionismus starke Gegensätze [14]), — so sehr voneinander verschieden, daß etwa Scheffler den Impressionismus in Frankreich als eine Reaktion gegen die Romantik auffassen kann [15]), — eine Ansicht, mit der er keineswegs allein steht. Auf der anderen Seite aber ist nicht zu leugnen, daß Delacroix, der Romantiker, als Ahnherr des französischen Impressionismus zu gelten hat, was seinen gesamten technischen Apparat angeht [16]).

Um also nocheinmal zusammenzufassen: Impressionismus in diesem großen Zusammenhange (als Gemeinimpressionismus etwa zu bezeichnen) ist nichts als eine „optische Möglichkeit" unter anderen Möglichkeiten, und es gilt für ihn dasselbe, was Wölfflin in Bezug auf seinen Begriff des „Malerischen" sagt: — auch er bezeichnet „eine Art von Sehen, an der die heterogensten Künstler teilnehmen können, weil sie zu einem bestimmten Ausdruck offenbar nicht verpflichtet" [17]).

Ebensowenig verpflichtend aber ist eine Definition des Impressionismus, die Hardy im Jahre 1886 gibt, und an Hand derer sich die ganze Problematik des Begriffes — vor allem in seiner Anwendung auf das Hardysche Landschaftsbild — erweist. Er analysiert hier das Kunstwollen der Impressionisten — ganz rudimentär und ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit — in folgenden Worten.

> .. "But their principle is, as I understand it, that what you carry away with you from a scene is the true feature to grasp; or in other words, w h a t a p p e a l s t o y o u r o w n i n d i v i d u a l e y e a n d h e a r t i n p a r t i c u l a r amid much that does not so appeal, and which you therefore omit to record." E.L. S. 241 [18]).

Diese Definition ist äußerst unglücklich und dürfte den Intentionen der ausstellenden Künstler, auf die sie sich bezieht, kaum entsprochen haben. Diese konsequenten Impressionisten [19]) zeichnen sich ja eben gerade dadurch aus, daß sie a l l e i n das "eye" — unter weitmöglichstem Anschluß des "heart" — die Motivwahl tätigen lassen, daß sie gerade im A n b l i c k des Motivs malen und n i c h t s h i n w e g t r a g e n.[20]) ("carry away").

---

14) Wenn Hamann in seinem Buch über den Impressionismus die genannten Romantiker in Deutschland als Vertreter des „deutschen Impressionismus" hinstellt, so faßt er allerdings den Impressionismus enger als wir hier, — als eine Stilgesinnung nämlich. Wir glauben jedoch mit seinen gegenwärtigen Ansichten übereinzustimmen, wenn wir bei der deutschen Romantik nur von verwandten impressionistischen Stil m i t t e l n reden und einräumen, daß die Stil g e s i n n u n g bei beiden eine grundverschiedene ist.

15) Scheffler: Geschichte der europäischen Malerei im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1927.

16) Weisbach S. 248. Vgl. auch seinen Hinweis auf Paul Signac: Von E. Delacroix zum Neoimpressionismus.

17) Wölfflin S. 12.

18) E. L. S. 241 (Kursivdruck bei Hardy).

19) Denn zweifellos handelt es sich hier — im Jahre 1886 — bei Erwähnung der „impressionist school" um die soeben von Frankreich her eingedrungene Strömung des Pleinairismus.

20) Vgl. hierzu S.38 Anm. 1.

Nein, in dieser Definition haben wir des späteren Hardy eigenes künstlerisches Credo. Tatsächlich gelingt es ihm, Auge und Seele an der Bildkonzeption in gleicher Weise teilhaben zu lassen, wie wir noch sehen werden. In der Regel aber resultiert das impressionistische Element aus der Herrschaft des einen oder des anderen, — so auch in den eben aufgeführten beiden Bildtypen, die die Landschaftsmalerei des frühen Hardy kennzeichnen. Je nachdem bei der künstlerischen Konzeption das „Auge" oder das „Herz" dominiert, wird die Impression mehr ins Naturalistische oder mehr ins Psychologische abgebogen werden. Beider Forderungen an das Objekt sind keineswegs die gleichen. Vielmehr schließen sich beide, Auge und Seele, zu einem gewissen Grade gegenseitig aus.

Zwei Skizzen, Experimente mehr, und daher für das Wesen Hardys in ihrer schulbeispielartigen Zuspitzung nicht verbindlich, mögen uns diese optisch-seelische Antinomie innerhalb des Gemeinimpressionismus veranschaulichen: Gelangt das Auge zur Vorherrschaft, so verwandelt sich der betreffende Impressionist im Extrem in einen optisch registrierenden Automaten:

> "They ran down the staircase — Elfride first — to the booking-office, and into a carriage with an official standing beside the door. 'Show your tickets, please'. They are locked in — men about the platform accelerate their velocities till they fly up and down like shuttles in a loom — a whistle — the waving of a flag — a human cry — a steam groan — and away they go to Plymouth again, just catching these words as they glide off: 'Those two youngsters had a near run for it, and no mistake!'" B. E. S. 133.

Dominiert dagegen das seelische Moment, so wird der Eindruck Symbol; alle Optik dient nur noch der innerseelischen Schau: Die Menschenmenge bei der "Lord Mayor's Show" sieht für Hardy folgendermaßen aus: —

> "as the crowd grows denser it loses its character of an aggregate of countlees units, and becomes an organic whole, a molluscous black creature having nothing in common with humanity, that takes the shape of the streets along which it has lain itself, and throws out horrid excrescences and limbs into neighbouring alleys; a creature whose voice exudes from its scaly coat, and who has an eye in every pore of its body. The balconies, stands, and railway-bridge are occupied by small detached shapes of the same tissue, but of gentler motion, as if they were the spawn of the monster in their midst" [21]).

Wir sehen, sobald die Impression nach dieser oder jener Richtung hin zur Konsequenz gelangt, ergeben sich noch innerhalb ihres Herrschaftsbereiches ganz entgegengesetzte weltanschauliche Positionen, die, wie aus unserem Beispiel ersichtlich, vom Materialismus bis zu einem echten Idealismus variieren mögen [22]).

— Soweit der Exkurs über das Wesen des Impressionistischen. Was hat er für uns ergeben?

---

21) E. L. S. 171.

22) vgl. hierzu auch Pongs; Das Bild in der Dichtung, S. 141. Marburg 1927.

Wenn wir die so verschiedenen Prägungen Hardyscher Landschaftsmalerei unter dem Begriff des Impressionistischen zusammenfassen, so deuten wir damit lediglich an, daß aus ihnen allen ein annähernd gemeinsames S e h e n spricht, das wir als gemeinimpressionistisch bezeichnen wollen. Trotz des verwandten Sehens bleibt jedoch innerhalb dieses so wenig „verpflichtenden" Begriffes die Möglichkeit gegensätzlicher Stilgesinnung durchaus bestehen. Das überbrückende Element des Gemeinimpressionistischen kann und soll keineswegs den tiefgreifenden Unterschied zwischen den oben herausgestellten gegensätzlichen Bildarten des naturalistischen und psychologischen Impressionismus verwischen. Gerade dieser Gegensatz, — seine Herauskehrung und Auswertung — wird den Gang unserer gesamten Untersuchung bestimmen.

3. Problemstellung.

Das teilweise vorausgenommene Resultat, — die Charakterisierung der Hauptbildarten —, beschwört einen ganzen Komplex von Fragen herauf:

Muß es auf der einen Seite verlocken, diese so frappant bildhaften Wortbilder einer mehr kunstwissenschaftlich-stilkritisch orientierten Untersuchung zu unterziehen, so andererseits ebenso sehr, aus ihnen, wie aus einer Handschrift heraus, die Persönlichkeit zu deuten, — in den Bildern den Maler, sein Wesen wiederzufinden. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß das Wortbild seinem ganzen Wesen nach zu einer solchen Herausdeutung des künstlerischen Persönlichkeitsanteils viel stärker berechtigt als das mit Pinsel und Farbe gemalte Bild. Gegenüber der Fähigkeit des Wortes, die „psychologische Totalität eines Eindrucks aus seinen gesamten Elementen aufzubauen" sind die bildenden Künste doch immer nur auf „e i n Anschauungsorgan angewiesen" [23]). Was Anschaulichkeit anbetrifft, so kann die Sprache zwar nicht mit der Farbe rivalisieren, dafür aber sind ihrer „Symbolkraft" .. „weniger Grenzen gesteckt als irgendeinem anderen Kunstmaterial.." [24]), und so befähigt uns das Wortbild — weit stärker als es das Bild je tun kann — dazu, das Wesen des Bildschöpfers zu erfassen, das Bild als „Leibausdruck einer Seele" zu werten. Nach beiden Seiten hin werden wir die Landschaftsbilder zu erfassen suchen. Freilich gilt es sich einzuschränken, die Vielzahl der Bilder auf das Wesentlichste hin zu sichten. Veduten, Landschaften, die nur um ihrer topographischen Eigentümlichkeiten willen dargestellt sind, alle nur veranschaulichende Realistik — und sie erstreckt sich bisweilen über mehrere Seiten — ist für uns wertlos gegenüber einer Reihe von Motiven, die an verschiedensten Orten wiederkehren und in denen sich für Hardy Typisches ausspricht.

Desperate Remedies 1871
Under the Greenwood Tree 1872
A Pair of Blue Eyes 1873
Far from the Madding Crowd 1874
(The Hand of Ethelberta 1875)
The Return of the Native 1878.

23) R. von Carlowitz S. 44.
24) Gundolf, Goethe S. 107.

Warum? Auf der einen Seite sind sie — wie bereits bemerkt — bei weitem die bildreichsten, andererseits aber, und dies ist für uns ausschlaggebend, findet sich hier vor allem die krasse Frontstellung der oben angeführten Bildarten. Wir sehen in dieser Frühperiode eine Art „fruchtbaren Augenblicks" innerhalb des Hardyschen Gesamtwerkes, — eine Periode, deren Analyse es uns am besten gestattet, Schlüsse in Bezug auf Vorhergehendes und Folgendes zu ziehen. Es vollziehen sich in diesen Jahren die entscheidenden Wandlungen des Welterlebens, Wandlungen, die sich im Bildmaterial deutlichst offenbaren.

Die einzelnen Punkte unserer Untersuchung ergeben sich nun mit Notwendigkeit aus der Wesensbestimmung des Wortbildes: — Einerseits ist es Ausdruck einer bestimmten Individualität, gewachsen auf dem Boden einer einmaligen, festumrissenen geistigen Situation, andererseits überindividuelles Dokument im Ablauf historischer Stilformen. Die beiden Hauptpunkte werden also sein: der Mensch Hardy und sein Bild.

Für den Gang der Untersuchung bieten sich zwei Möglichkeiten: der induktive Weg vom Bild zum Menschen, von der gestalteten Landschaft zu den sie konstituierenden Elementen (Persönlichkeitsanteil, Schulung, Zeitbedingtes) und der deduktive, der von diesen Einzelkomponenten fortschreitet zur fertigen Kunstschöpfung. Letzterer empfiehlt sich zur Darlegung unserer Ergebnisse als der gradlinigere und damit anschaulichere,, während natürlich zur Klärung des Sachverhaltes ursprünglich beide Wege gemeinsam begangen werden mußten. Ein Rest der ursprünglichen Methode ist uns darin erhalten geblieben, daß wir die Bildtypen — gleichsam als heuristisches Prinzip — voranstellen.

Auf dem deduktiven Wege nun untersuchen wir zunächst in Teil II die geistige Situation Hardys, — natürlich vor allem die den frühen Romanen zugrundeliegende. Abschnitt A im ersten Kapitel wird die so brennende Frage nach dem Wie und Warum jenes Nebeneinanders zweier so diskrepanter künstlerischer Äußerungen, wie wir sie oben kennenlernten, zu lösen versuchen, wird an Hand einer Analyse Hardyschen Urerlebens aufzuzeigen suchen, daß die im Landschaftsbild zutagetretenden künstlerischen Haltungen einem psycho-physischen Korreleat innerhalb der Persönlichkeit, — parallelen, miteinander in Konflikt geratenen Welthaltungen, entsprechen. Den Wandlungen und Verknüpfungen dieser Welthaltungen wird das zweite Kapitel — psychologisch-genetisch vorgehend — zu folgen versuchen.

Aber nicht nur der primäre, urerlebnishafte Persönlichkeitsanteil formt das Wortbild, sondern ebenso der sekundäre Anteil des Bildungserlebens, den Abschnitt B behandeln wird.

Nachdem so die Voraussetzungen geschaffen, die verschiedenen Instanzen auf dem Wege zur Bildschöpfung durchlaufen sind, können wir dann fortschreiten zur Analyse des fertigen Kunstwerkes, — zum Landschaftsbild. Teil III wird versuchen, die zwei bezw. drei Bildarten unter einem überindividuellen [25]) Gesichtswinkel zu betrachten, sie in die historischen Stilkreise einzugliedern, in denen ein so verschiedengeartetes Kunstwollen seine Ausprägung erfahren ha-

25) Freilich müssen wir die Folgerichtigkeit im Gange der Untersuchung in einem Punkte gleich einschränken: - der wesensverschiedenen Malweise zu-

ben dürfte. Wir deuteten bereits an, in welcher Richtung eine Festlegung zu suchen sei. Der Pleinairismus — am besten ausgeprägt im Frankreich der siebziger und achtziger Jahre — als die naturalistisch-sensorische Richtung bedeutet den einen Pol, die deutsche Romantik in ihrer Stimmungsmalerei, als eine die Umwelt psychisch-sensitiv apperzipierende Kunst, den anderen. Der Schlußteil wird das Resultat nach allen Seiten hin abzurunden haben, wird den Ausblick auf das Ende der Romanperiode bringen und wird Hardy in seiner Zeit zu verankern suchen. Er wird schließlich, auf das in den ersten Sätzen dieser Arbeit Angedeutete zurückgreifend, ihr eigentliches Problem, das Fluktuieren sensorischen und sensitiven Schaffens in den Romanen, einem größeren Rahmen einzuordnen versuchen.

Teil II.

GEISTIGE SITUATION.

A.

Urerleben.

1. Kapitel: Ursprüngliches Welterleben.

1. Künstlerische Physiologie.

Sowohl Hardys tragische Weltanschauung als auch seine erstaunliche Vielseitigkeit haben seine Kommentatoren immer wieder dazu veranlaßt, Zwiespältigkeiten in seiner Persönlichkeit aufzudecken, die zur Erklärung jener beiden Besonderheiten dienen sollten. Man hat diese Zwiespältigkeiten in allen möglichen Aspekten aufzuzeigen versucht, — hat von Konflikten zwischen Herz und „Gehirn“ [1]), zwischen "imagination“ und "raisonnement“ [2]), zwischen Naturalismus und Spiritualismus gesprochen; man hat den realistisch-naiven in Gegensatz zum philosophisch-symbolischen Hardy gestellt, man hat schließlich auch den Kampf einer alten gegen eine junge Generation in ihm sich spiegeln sehen wollen [3]).

Von entscheidender Bedeutung für unsere Untersuchung ist aber eine weitere, von Oskar Müller formulierte Wesenseigentümlichkeit Hardys [4]), die ein gut Teil der eben genannten scheinbaren Widersprüche, vor allem aber die so variable Behandlung des Wortbildes zu bedingen scheint: der Gegensatz [5]) von „physischer Feinnervig-

folge, die einmal, beim Stimmungsbild „Konfessionskunst“ ist, im Pleinairismus dagegen „Gestaltungskunst“ (vgl. S. 22), wird sich die strenge Trennung der Betrachtung nicht voll durchführen lassen. So werden wir beim Stimmungsbild auch gerade das Individuelle, Einmalige, das in der geistigen Situation Begründete immer wieder aufzudecken haben, immer wieder von der Gestaltung zum gestaltenden Kern vordringen, während sich das pleinairistische Bild seiner ganzen Natur nach dieser Betrachtungsweise strikt verschließt. —

1) Br. L. S. 120.
2) Hedgcock S. 45.
3) Hedgcock S. 28.
4) O. Müller S. 100 ff.
5) Gerade in der Betonung des Gegensätzlichen beider Elemente müssen wir uns Müller anschließen. Es wird sich zeigen, daß beide Seiten seiner Persönlichkeit danach streben, sich zu verabsolutieren. Daher der Konflikt. vgl. S. 14.

keit" und „seelischer Fühlbarkeit", — "mental tactility", wie Hardy selbst diese Seite seines Wesens definiert.

Diese beiden Wesenskomponenten nun drücken in ihrer jeweiligen, mehr oder minder starken Beteiligung an der Konzeption des Bildes diesem seine entscheidenden Stilmerkmale auf. Es wird sich darüber hinaus im Einklang mit der von uns angedeuteten Zwiespältigkeit beider Wesenshälften zeigen, daß beide wechselseitig im Bild dominieren, daß sie sich bis zu einem gewissen Grade gegenseitig ausschließen, oder daß sie doch zumindest die Tendenz daraufhin haben, sich unumschränkt durchzusetzen [6]). Fehr spielt auf die sich kreuzenden Strebungen innerhalb des Gesamtwerkes an, wenn er sagt:

> „In der Idee stets Unheil kündend, wird Hardy in seinem Sensualismus zu einem Weltschmerzfliehenden und -vergessenden, der die Schönheit seiner engeren Heimat, seines Wessex, mit scharfen Sinnen erfaßt und in treffsicheren Worten verewigt [7]).

Aber wie sich im Gesamtcharakter der Romane abwechselnd der Sensualist und der Spiritualist Hardy, der feinnervig Registrierende und der zartfühlend Mitleidende offenbaren, so überwiegt auch bei der Konzeption eines jeden Bildes diese oder jene Haltung gegenüber der Außenwelt.

Aus der Sphäre des Urerlebens heraus ist das Bild demnach zwei Komponenten unterworfen: — einem verfeinerten Sinnenapparat einerseits, der die bloße Erscheinung realistisch erfassen will, und einer gesteigerten seelischen Empfindlichkeit andererseits, der das bloße optische Phänomen nichts sagt, da es assoziationshungriger Fantasie und gefühlsmäßiger Ausdeutung keinen Vorschub leistet. Pleinairist und Stimmungsmaler sind also bereits im Urerleben gleichsam determiniert.

Hardys starke sinnliche Rezeptivität und Differenziertheit müssen sich gerade in frühester Jugend schon bemerkbar gemacht haben, obwohl wir kaum etwas davon hören (vgl. dazu S. 22 unten). Daß dem kleinen Tom der Anblick prächtiger Uniformen "pleasant s e n s a t i o n s" verschafft habe (Br.L. S. 4) ist immerhin bezeichnend, wenngleich wir erst vom späteren Hardy Eindeutiges über diesen Wesenszug hören:

> "July 5. A letter lies on the red velvet cover of the table; staring up, by reason of the contrast. I cover it over, that it may not hit my eyes so hard." (E. L. S. 276).

Diesen Hardy nennt Fehr einen „überwältigenden Sensualisten", bei dem die „Deutung" der Welt „in der Erscheinung selber" liege [8]). Und wenn wir schon einmal eine Formulierung dessen suchen, was wir bisher unter dem Begriff Pleinairismus zusammenfaßten, so haben wir sie in diesen Worten von der bloßen Erscheinung als der Deutung der Welt. Man höre, wie verwandt Geffroys Definition des französischen Impressionismus lautet:

> „L'Impressionisme, dans les oeuvres qui le représentent le mieux, c'est une peinture, qui va vers le p h é n o m è n i s m e, vers

6) vgl. auch S. 9.
7) Fehr S. 364 S. Anm.
8) Fehr S. 364.

l'apparition et la signification des choses dans l'espace ... Il s'agit d'une tendence, d'un élan de l'esprit, du vertige spirituel qui naît en nous de l'exaltation des sens." (Geffroy Bd. I S. 124).

Aber wir haben, wie schon angedeutet, noch mit einem anderen Hardy zu rechnen, dessen Schwerpunkt im Gegensatz zu dem eben besprochenen Hardy nicht in einem exaltierten Sinnenleben liegt, sondern in einem fieberhaft wachen Gefühlsleben. Diesem sensitiven Hardy eignet "a sentiment that trembles at the touch of things." (Br.L. S. 11), ein ekstatisches Temperament, (E. L. S. 18) eine seelische Temperatur, die ihm allem Leben gegenüber die Haltung intensivsten Mitlebens und Mitleidens aufzwängt.

Aus dieser Haltung gegenüber dem Leben resultieren nun all jene Züge, die nichts weniger als ein Interesse an der bloßen optischen „Erscheinung" der Dinge verraten, die vielmehr ein starkes Eindringen in den Kern der Dinge, in ihre metaphysische Verwurzelung bezeugen. Dieser Hardy ist der fanatische Tierfreund, der die Jagd auf Tiere mit der auf kleine Kinder vergleicht und sich gegen sie empört [9]), der sich alles Lebenden, besonders des Schwachen und Unscheinbaren fraulich zartfühlend annimmt. Von diesem sensitiven Hardy heißt es:

"But sensitiveness was one of Hardy's chief characteristics, and without it his poems would never have been written, nor indeed, the greatest of his novels." (L. Y. S. 225).

Halten wir uns diese beiden Seiten der Persönlichkeit Hardys nicht dauernd vor Augen, so erscheint er uns leicht als ein völliges Rätsel. Alle Versuche, ihn in richtungsbezeichnende Schlagworte einzufangen, sind von vornherein zum Scheitern verurteilt dank dieser Gespanntheit seiner psycho-physischen Struktur.

Daß die beiden hier herauskristallisierten Haltungen gegenüber der Außenwelt, die sensorische und die sensitive, in der Regel sich widersprechen, das zeigt uns ein interessanter historischer Fall: die wesensmäßige Ablehnung und Geringschätzung, die Böcklin in der Kritik Meyer Graefes erfährt. Nach Müller-Freienfels [10]) prallen hier zwei Typen aufeinander, der Sensoriker und der imaginativ Schaffende [11]), zwei Menschen, deren Kunstwollen polar verschieden aussieht, und die sich ihrer ganzen Veranlagung nach nicht verstehen können. Hardys Eigenart besteht darin, daß er die entscheidenden Merkmale beider Typen in sich vereinigt.

Die Frage nach dem Wechselverhältnis beider zieht sich als roter Faden durch unsere gesamte Untersuchung. Hardy selbst äußert sich in der Frage — typisch englisch — vorsichtig. Aus folgender Bemerkung scheint jedoch hervorzugehen, daß auch er ein bedingtes sich Ausschließen beider Qualitäten für das Normale hält:

"To explain why .. a keen eye to the superficial does not imply a sensitiveness to the intrinsic is a psychological matter beyond the scope of these notes; but that a blindness to material par-

9) L. Y. S. 106.
10) Bd. I 165/6.
11) Die Imagination wird sich als vornehmstes künstlerisches Organ des sensitiven Hardy herausstellen.

ticulars often accompanies a quick perception of the more ethereal characteristics of humanity, experience continually shows" [12]).

2. Tragische Welthaltung.

Die eben dargelegte Doppelheit des Urerlebens und die daraus resultierende Gestaltung des Wortbildes nach zwei Seiten hin wird jedoch weiterhin modifiziert durch das Hinzutreten einer tragischen Welthaltung, die ebenfalls durchaus den Charakter eines Urerlebens trägt. Sie scheint eng verknüpft zu sein mit dem dominierenden sensitiven Wesenspol und muß als Folgeerscheinung jenes allzuweichen, überempfindlichen Seelenkerns begriffen werden. So auch interpretiert Phelps:

> "To venture a guess, I think his pessimism is mainly caused by his deep, manly tenderness for all forms of human and animal life and by an almost abnormal sympathy" [13]).

Diese Welthaltung macht sich aber weittragend bemerkbar in ihrem Einfluß auf das Bild. Ganz besonders überzeugend wird ihre Einwirkung gerade auf die Bildgestaltung, teilt man die Ansicht Hedgcocks, der die düstere Landschaft der Hardyschen Heimat mitverantwortlich machen will für dessen Pessimismus [14]).

Hardys tragisch geschautes Weltbild ist sehr früh bereits abgeschlossen und gerundet. Bereits im Jahre 1866, also schon 4 Jahre vor der Abfassung seines ersten Romans, liegt in dem so oft zitierten Gedicht "Hap" [15]) jene Konzeption der Weltschöpfer als der "purblind Doomsters" vor, der er bis zum Schluß treu bleibt, und die, nur leicht variiert, immer wiederkehrt als Motto aller Hardyschen Metaphysik.

Diese seine Weltanschauung, und das betont er besonders, ist völlig auf eigenem Boden gewachsen, ist ganz und gar Äußerung seines besonderen Temperaments [16]). Sie ist keine Philosophie im üblichen Sinne, kein logisch zusammenhängendes gedankliches Gerüst, keine geschlossene Kette rationaler Argumente, sondern eine Serie ungeordneter Impressionen [17]).

> „I have no philosophy — merely what I have often explained to be only a confused heap of impressions, like those of a bewildered child at a conjuring show." (L. Y. S. 219)

Es handelt sich hier um eine „Philosophie" der Emotionen, "a poetic and emotional philosophy" [18]), der weniger die Einheit einer konsistenten Lösung eignet als vielmehr die Einheit einer immer

---

12) The Science of Fiction, Life and Art S. 89 und S. 67. Vgl. auch unsere Definition des psycholog. Impr. auf S. 3 f., die ja ganz in diesem Sinne gehalten ist.

13) Phelps S. 53.

14) Hedgcock S. 369.

15) Collected Poems S. 7.

16) L. Y. S. 91.

17) vgl.Preface to Late Lyrics and Earlier ("Apology") 1922, Collected Poems S. 527.

18) E. M. Forster, S. 177: Aspects of the Novel, London 1928.

wiederholten Fragestellung: Wo liegt der Sinn dieser so offenbar sinnlosen Welt?

Seine rational-denkerische Antwort ist festumrissen: Der Urgrund der Dinge ist amoralisch: "loveless and hateless" (L. Y. S. 217). Anders der Dichter Hardy, der von sich sagt, daß seine "sober opinion" zwar unverändert die eben zitierte sei, daß aber seine Imagination gelegentlich mit ihm fortgelaufen sei (L. Y. S. 217). Seine Lösungen sind "fanciful impressions of the moment", denen er nie einen rationalen Systemzusammenhang zu verleihen gesucht hat. Sie sind von Stimmungen diktiert.

> "It is my misfortune that people will treat my mood-dictated writing as a single scientific theory." [19])

Ja, wir können nicht umhin, aus all seinen Äußerungen ein herausforderndes Betonen des stark Widersprüchlichen in seiner „Philosophie" herauszuhören, — ein Triumphieren über die Inkonsistenz seiner Lösungen. Spiegelt sich doch in der Unvereinbarkeit dieser Versuchslösungen, ihrer flagranten Unzulänglichkeit, die Sinnlosigkeit und absolute Unentwirrbarkeit des täglich neue Enttäuschungen bringenden Welträtsels.

Die Unerforschbarkeit des Weltgrundes erzeugt in Hardy nicht den mysteriösen Schauer des Gläubigen, sondern den Zynismus des im Innersten Verwundeten und Betrogenen. Aus all seinen Äußerungen klingt uns der Ton eines persönlich Verletzten entgegen, — gereizte Auflehnung und tiefste Erbitterung. Sein Hirn postuliert etwas, was das Herz nicht akzeptieren kann [20]).

Denn vergessen wir nicht, Hardy ist kein Rationalist:

> "He says he thinks he is rather an irrationalist than a rationalist, on account of his inconsistencies ... Moreover, he thinks he could show that no man is a rationalist, and that human actions are not ruled by reason at all in the last resort." [21])

Er kann nicht verstehen, wie die Doktrin, daß jenseits vom Erkennbaren noch ein Reich des Unerkennbaren existiere, je durch eine andere ersetzt werden könne [22]). Darin beruht seine Tragik, daß er einerseits —emotional — ein Gläubiger ist, andererseits aber sein Intellekt ihm den Zutritt in transcendentale Bereiche verwehrt.

> "He seems throughout to be unsatisfied with the results of strict scientific reasonings, and to long for a more clairvoyant insight into the ideal world" [23]).

Die aus dem Urerleben erwachsende Ausgangssituation ist unhaltbar. Das Nebeneinander sensorischer Weltaufgeschlossenheit und tragischer Einsicht in die Weltunzulänglichkeit ist zu konfliktgeladen, um andauern zu können.

So vollzieht sich denn auch alle Entwicklung im Romanwerk eindeutig im Sinne einer immer stärkeren Herauskehrung tragischer Welteinsicht und — damit verbunden — einer immer schwächer sich äußernden Sensorik. Unter der

19) L. Y. 219 (Kursivdruck bei Hardy).
20) Vgl. Anm. 1 S. 12 und Hedgcock S. 376.
21) L. Y. S. 209.
22) L. Y. S. 168.
23) E. Brennecke, Thomas Hardy's Universe. S. 144.

zunehmenden Verfinsterung des Hardyschen Weltbildes setzt sich der sensitive Wesenspol als Exponent jenes tragischen Welterlebens immer stärker durch. Das sensorische Element verkümmert zusehends. Jene dritte mögliche künstlerische Haltung gegenüber der Außenwelt, die sensationelle, hat ihre Wurzeln in eben dieser konfliktgeladenen Ausgangssituation.

Die Entwicklung und Wandlung dieser drei Welthaltungen, der sensitiven, der sensorischen und der sensationellen, wie sie sich mit Notwendigkeit aus der Auseinandersetzung mit dem immer stärker sich manifestierenden tragischen Urerleben ergibt, herauszustellen, das soll uns jetzt beschäftigen. Sind jene drei gleichsam das Baumaterial für die Entwicklung, so die wachsende Tragik allen Welterlebens der Bauplan, demzufolge sie sich vollziehen wird.

2. Kapitel: Wandlungen des Welterlebens.

1. Das Sensitive.

Der sensitive Pol innerhalb seines zwiespältigen Urerlebens, seine „seelische Fühlbarkeit", seine nahezu abnorme Sympathie und Mitleidbereitschaft mit allem Lebenden, jenes seelische Vibrieren beim Anblick des Artverwandten in Natur und Mensch, steht, wie bereits bemerkt, in innigster Wechselbeziehung zu seinem tragischen Welterleben und erhält durch dieses dauernd neue Nahrung. Das Korrelatverhältnis ist jedenfalls sehr eng, und es dürfte schwer sein zu entscheiden, was eigentlich primär ist; die Tragik oder die Sensitivität.

Diesem sensitiv-tragischen Urerleben kommt, wie wir sahen, ein Intellekt entgegen, der es unterbaut und verstandesmäßig legitimiert; er errichtet rings um das Dasein einen unübersteigbaren Wall rationaler Argumente. Von diesen „mood"-diktierten Argumenten hörten wir bereits. Sie setzen zutiefst Empfundenes um in rationale Wahrscheinlichkeitslösungen, Beweise ohne Überzeugungskraft, die, wie Hardy immer wieder betont, nichts sind als unzusammenhängende Impressionen. Ihnen allen aber ist ihre tragische Note gemeinsam, die daraus resultiert, daß hier versucht wird, Irrationales rational zu erfassen.

Mit dem Aufwerfen jenes rationalen Walles um das Dasein, mit dem er sich abschneidet von aller tröstenden Metaphysik, schneidet sich Hardy tief ins eigene Fleisch. Kaum hat er ihn aufgeworfen, so stößt sich sein Gefühl schon blutig an ihm in dem steten Versuch, ihn zu überspringen. Sein Gefühlsleben ist intensiv wie kaum ein zweites, und „irrationale Sehnsucht" [1]) geradezu Wesensformel. Gehässige Kritiker, die ihn als Agnostiker, Atheisten, Ketzer und Ähnliches verschrieen, meint er, "had never thought of calling him what they might have called him much more plausibly — churchy; not in an intellectual sense, but so far as instincts and emotions ruled" [2]).

1) Wolfradt S. 64.
2) L. Y. S. 176.

So gerät Hardy in eine schmerzliche Antinomie zwischen glauben Wollen und nicht Können, zwischen Sehnsucht nach einem Transcendenten und „bessere" Einsicht, zwischen Gefühl und Intellekt. Und in dieser geistigen Notlage streift Hardy die Situation einer historischen geistesgeschichtlichen Epoche, deren Wesen ebenfalls „irrationale Sehnsucht" ist, die der Romantik.

Bei Keinem dürfte jener romantische Trieb: „eine höhere geistige Form des Seins aus sich selbst herauszugestalten" [3]) stärker gewesen sein als bei Hardy, der wie Keiner sich eingepfercht fühlte in den drückenden Ring einer Daseinsbeschränkung, den er stets zerbrechen möchte und doch nicht abschütteln kann. Auch er ist ein Zerspaltener, der nach Einheit ringt, — einer, dem die Werte der Romantik, ihre synthetischen Forderungen gerade in der Schwere ihrer Realisierungsmöglichkeit doppelt teuer sind. Denn für ihn befindet sich die Welt ja in dauerndem Verzweiflungskampf gegen ein dumpfes, nicht verstehendes Fatum, das alle Keime und Ansätze blind zertritt, wo immer es seinen Schritt hinsetzt. Für den Irrationalisten Hardy aber verschärft diese Weltschau nur noch den romantischen Zwiespalt zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit. Sein Dilemma erscheint uns drückender, quälender als das der historischen Romantik. Unendlichkeit und transcendentales Wertreich sind auch ihm oberste Postulate, — Gefühlsforderungen; aber diese geforderte Unendlichkeit verschließt sich ihm in Haß. Sein Liebebedürfnis, seine seelische Weichheit muß ihm im Anblick der leidenden Menschheit jeden Glauben an ein liebendes Unendliches rauben. Die schmerzliche Frontstellung von Gefühl und Intellekt, von Irrationalismus und Realismus erlaubt ihm auf der anderen Seite nicht, sich in ein Fantasiereich zu flüchten, sondern er verharrt bis zum Schluß in seiner quälenden Fragestellung, — ein Anklagender und doch sich Sehnender [4]).

Seine geistige Situation ist also überhistorisch gesehen eine romantische, sein seelisches Dilemma — nur verstärkt — das der Romantik schlechthin. Hardy selbst deutet die Möglichkeit einer solchen immer wiederkehrenden, als romantisch zu bezeichnenden geistigen Konstellation in folgendem Zitat an, das wir sicher nicht mit Unrecht auf ihn selbst anwenden dürfen.

> "Romanticism will exist in human nature as long als human nature itself exists. The point is (in imaginative literature) to adopt that form of romanticism which is the mood of the age" [5]).

Hardys Werk trägt den Stempel dieses zeitlosen "romanticism". So auch erklärt sich sein eigentümliches Verhältnis zu Wordsworth. Verwirft er einerseits bitter-ironisch dessen Konzeption einer "beneficient nature", so stimmt er doch mit ihm im Endresultat, in der künstlerischen und praktischen Nutzanwendung seiner Ideen — wie sie sich in seiner einfühlsamen Mitleidshaltung gegenüber der Welt ausspricht — so weitgehend überein, daß man davon gesprochen hat, Hardys theoretische Äußerungen leisteten das für den Roman,

3) vgl. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen S. 2.

4) Hedgcock S. 376 „c'est de ce conflit pénible entre son čoeur et son intelligence, entre le spiritualisme et le naturalisme, que vient en partie sa terrible tristesse."

5) E. L. S. 189.

was das "Preface to Lyrical Ballads" für die Dichtung bedeute [6]). Tatsächlich propagiert Hardy allenthalben Wordsworthsche Ideen, wie wir noch sehen werden.

Hardys geistige Situation ist der der Romantik nahe verwandt, die Welthaltung eine ähnliche. Nur die Genesis dieser Haltung ist eine andere:

> "Ce que le sépare de Wordsworth, ce n'est pas tant une différence de tempérament que tout un siècle de science et de déterminisme" [7]).

Es handelt sich bei Hardy um eine verspätete Romantik, um das Problem eines Menschen, der in eine ihm nicht gemäße Zeit hineingeboren ist.

Für den im Dilemma der Romantik Befangenen gibt es nun zwei Möglichkeiten, das in Fesseln geschlagene Gefühl zu befreien, — der drückenden Daseinsbeschränkung zu entfliehen: — einmal die, in der diesseitigen Welt Ersatz zu suchen für die Einbuße einer tröstend-jenseitigen, und dann die andere, den selbstaufgeworfenen rationalen Wall der Daseinsbeschränkung, die Realität, zu ignorieren und Ersatz zu suchen in einer Welt des Als-Ob, einer Sphäre des Unwirklichen, Erdachten — der Sensationen. Der sensitive Hardy beschreitet den ersteren Weg, — den der Imagination.

Verdeutlichen wir uns, um die innere Notwendigkeit dieses Weges einzusehen, nocheinmal die geistige Situation, die Notlage, in der Hardy sich befindet. Einem sensitiven, romantischen Temperament ist der ihm von Natur aus eigentlich vorgezeichnete Weg religiöser Bindung an das All versperrt auf Grund einer besonderen Persönlichkeitsstruktur. Starke Fühlkräfte liegen brach, sehen sich schroff abgewiesen in der metaphysischen Sphäre [8]). Hier ist ein Glaubensdurstiger ohne einen Glauben, ein Religiöser ohne Religion [9]). Die Konsequenz ergibt sich mit Notwendigkeit. — Abgewiesen im Jenseits, klammert er sich um so fester ans Diesseits. Es ist als preßte Hardy in Ermangelung spirituellen Zuspruchs von Seiten einer höheren Macht in verzweifelter Revolte gegen dieses taube Wesen, das da in Isolation und Impotenz tront, all die in ihm brachliegenden Fühlkräfte hinein in diese Welt. Ist von drüben her keine Hilfe, kein Zuspruch zu erwarten, so heißt es, sich hier um so fester zusammenzuschließen in gegenseitigem Verstehen und Helfen. Das ist bitterste Notwehr, aber zugleich heroischer Triumpf des Menschen über die blinde Macht, die ihn erschuf, — der er über den Kopf gewachsen ist [10]). Findet Hardy für den Gott in sich kein Äquivalent im Jenseits, so sucht er ihn jetzt im Diesseits. Irgendwo muß der Gläubige seinen Glauben verankern; kann er es nicht in Gott, so tut er es in der Welt.

Fest wurzelt Hardy im Diesseitigen, ihm bluthaft verbunden, verwandt allem Menschlichen. Diese Liebe, dieser Konnex wird fester geschmiedet durch das Gefühl gemeinsamer Verlassenheit

6) vgl. auch Hedgcock S. 343.
7) Hedgcock S. 375/76.
8) Vgl. Hedgcock über die „souffrance métaphysique" bei Hardy S. 45.
9) Sehr ähnlich Hedgcock S. 375. — „C'est un croyant à qui manque la foi. C'est un spiritualiste pour qui la science a coupé l'essor de l'imagination."
10) Dies eine seiner philosophischen „Impressionen". Vgl. "Nature's Questioning", Collected Poems, S. 58.

gegenüber jenem stumpfen Jenseits, das sich nur in katastrophalen Eingriffen in das diesseitige Gefüge manifestiert. Eine Notgemeinschaft auf Leben und Tod, eine Phalanx gegen die Götter bindet die Menschen. Die Tragik der Menschheit ist zugleich ihr Triumpf. Nur durch eigene Kraft vermag der Mensch seinem Elend zu steuern. Und des Menschen nimmt sich Hardy jetzt mit der ganzen Flut der Hingabe an, für die er keinen Gott fand. Es gilt, die fehlende Unendlichkeit, die mangelnde Gottheit i n der Welt aufzuspüren, den Menschen mit dem Schein der Unendlichkeit auszustatten, — i n i h m , dem Mikrokosmus den Makrokosmos zu schauen, diese Welt aufzuschwellen zu dem, was ihm jene Welt nicht hatte zeigen können.

Nur die I m a g i n a t i o n , jene Rationales und Irrationales verknüpfende Schau ist dazu befähigt, diese im Hardyschen Weltbild so schwierige Synthese zu vollziehen. —

Die Entwicklung der sensitiven Wesenskomponente, das aber heißt, die Entwicklung im Romanwerk überhaupt vollzieht sich nach 1878 in ziemlicher Konsequenz unter dem Hauptgesichtspunkt ständig sich steigernden Leidens am Leben und daraus erwachsenden Ausdrucksbedürfnisses. Die Folge für das Wortbild ist immer stärkere Entbildlichung. Es wird immer mehr Wort und immer weniger Bild, — immer stärker in der Deutung und immer schwächer in der Gestaltung. In JUDE, Hardys letztem Roman, ist das Bild überhaupt ausgemerzt; — das einzige vorhandene [11]) ist bezeichnenderweise eine Art Fata Morgana. Die Welt, heißt es gelegentlich in TESS, ist ein „psychologisches Phänomen", und die Dinge „sind, was sie zu sein scheinen". (TESS 107) Nicht mehr wie die Dinge a u s s e h e n , sondern was sie b e d e u t e n bleibt allein wichtig [12]). "Beauty to her, as to a l l , w h o h a v e f e l t , lay not in the thing, but in what the thing s y m b o l i z e d" [13]). Das ist ein direktes Bekenntnis.

All diese Dinge klingen zweifellos schon an in R. N.; nur erfahren sie in Tess erst ihre stärkste Ausprägung. Ufer kennzeichnet die Entwicklung als eine von der Idee des Individuellen zur Idee des Allgemeinen fortschreitende. Dem können wir uns nur anschließen: Ist die Heide in R.N. noch aus sich geschöpftes, eigengesetzliches Wesen, so sind Blackmore Vale und Flintcomb Ash in TESS Symbollandschaften, — Begleitmotive seelischer Melodieführungen. Überhaupt gelangt das Seelische zur absoluten Herrschaft [14]).

Die Imagination als subjektiv-objektive Welthaltung erfährt allenthalben eine Strukturverlagerung. Der Subjektpol wird verabsolutiert. Erfühlung mündet in Auffühlung.

> "The river had stolen from the higher tracts and brought in particles to the vale all this horizontal land; and now, exhausted, aged, and attenuated, lay serpentining along through the midst of its former spoils" [15]).

---

11) vgl. Jude S. 19/20.
12) Vgl. auch Ufer 72/.
13) Tess S. 384.
14) Vgl. auch Ufer S. 70.
15) Tess S. 136.

Im Jahre 1877 noch hieß es:

"I sometimes look upon all things in inanimate Nature als pensive mutes" [16]).

Hier wurden die Dinge beseelt, aber gleichsam in ihrem Rahmen gelassen. Sie lebten aus ihrem eigenen Wesenskern heraus. Im Jahre 1897 dagegen heißt es:

"In spite of myself I cannot help noticing countenances and tempers in objects of scenery, e. g. trees, hills, houses" [17]).

Jetzt erfolgt die Beseelung viel stärker subjektbetont, — willkürlicher, eben mehr auffühlend als einfühlend. Die Dinge nehmen Partei, bekommen einen Platz angewiesen. Sie werden überformt. Die Fühlintensität der Spätzeit projiziert etwas in sie hinein, das ihnen nicht mehr inhärent ist.

Ufer spricht in ähnlichem Zusammenhange von einer Entwicklung vom „Aufnehmen des Eindrucks zum Spüren des Ausdrucks" [18]).

Immer stärker wird der Akzent auf die spezifische Subjektivität des Schaffenden verlegt:

"Art is a changing of the actual proportions and order of things, so as to bring out more forcibly than might otherwise be done that feature in them which appeals most strongly to the idiosyncrasy of the artist. The changing, or distortion, may be of two kinds: 1. The kind which increases the sense of vraisemblance. 2. That which diminishes it. 1. is high art 2. is low art" [19]).

Angesichts dieser Forderung der „vraisemblance" scheint es gewagt, hier schon von Expressionismus reden zu wollen, wie das Ufer tun möchte [20]). Nein, wir stehen, scheint mir, immer noch auf dem Boden der Romantik. So empfiehlt Hardy bezeichnenderweise an anderer Stelle ein Turner'sches um die Ecken Sehen (L. Y. S. 228), womit er offenbar dasselbe andeuten möchte, was in der Forderung einer Distorsion der Realität ausgesprochen wird. Realer als die Realität zu sein ist sein Bestreben (Life and Art S. 65 ff.), und damit hat er sich keineswegs von der Romantik entfernt, die ja auch das „Überwirkliche" darzustellen sucht [21]).

Die Entwicklung, die sich hier in TESS vollzogen hat, hat in ihrem Resultat bezeichnenderweise eine Parallele in der historischen Romantik aufzuweisen: Deutschbein spricht von einer Richtung innerhalb der Romantik, einer „entmaterialisierenden, rein geistigen Romantik", bei der der „Drang, die Sehnsucht nach dem Unendlichen" so stark in den Vordergrund treten, „daß daneben der Sinn und die Wertung des Endlichen fast verschwindet." Es handelt sich hier um eine „gefühlte und gewollte Erfassung des Unendlichen". „Die treibende Kraft", heißt es, ist die Liebe [22]).

Nehmen wir wieder die Vorzeichenänderung vor, die wir schon oben bei dem Vergleich der Hardyschen und der historischen Romantik vornahmen, so kommen wir zu dem Resultat, daß Hardy in

16) E. L. S. 150.
17) L. Y. S. 58.
18) S. 72.
19) E. L. S. 299/1890.
20) S. 77.
21) Deutschbein, Romantisch und Romanesk, S. 225.
22) Deutschbein S. 36.

TESS zu jener "voluntativen Romantik" gelangt, die wir oben in Deutschbeins Worten kennzeichneten. Die Situation jedenfalls ist die gleiche. Die Fühlintensität scheint hier in TESS auf ein Höchstmaß gesteigert zu sein. Aus der Leidenschaftlichkeit der Anklage gegen die "Immortals" spricht nur das Maß unerfüllter irrationaler Sehnsucht.

Aus TESS und JUDE klingt uns Hardys metaphysisches Dilemma so vernehmlich entgegen, daß boshafte Kritiker, — nicht ohne damit Richtiges von fern anzudeuten, — von einem "mad cry" sprechen konnten. Das Expressive, Antwortheischende dieser Romane ist damit, wenn auch hämisch überspitzt, charakterisiert. Das Bedürfnis nach Lösung der immer unabweisbarer sich aufdrängenden Daseinsproblematik wird so stark, daß vom Einzelschicksal immer mehr zur Betrachtung des Menschheitsschicksals, von einer Betrachtung des Besonderen zu der des Allgemeinen übergegangen wird.

Schon im Jahre 1886 hören wir aus der Beschäftigung mit den Dynasts heraus Folgendes:

> "The Realities to be the true realities of life, hitherto called abstractions. The old material realities to be placed behind the former, as shadowy accessories" [23]).

"Abstract realisms to be in the form of Spirits, Spectral figures, etc." (E. L. 232) sollen aufgezeigt werden, — die "Realities", die hinter den Dingen wittern. Die Welt der Erscheinungen soll zurücktreten hinter der Welt der eigentlichen treibenden Lebenskräfte.

Die Dynasts aber und ihre "abstract imaginings" sind bereits in TESS spürbar. Böse und gute Geister beleben die Natur in TESS, — "Spirits Sinister" und "Pities", um mit den Dynasts zu reden. Das Feuer wird zum Kobold, zum Dämonen, der Tess' tragischer Erzählung hohnlächelnd zuhört (TESS S. 295), Bäume werden Tess zu Inquisitoren, regnerische Tage zu stummen Anklägern. (S. 107). Dann wieder winkt ihr ihr Haus (S. 448), sprechen ihre Hausgeräte S. 23) zu ihr.

Täuschen wir uns nicht in Hinsicht auf den Charakter dieser "Spirits". Sie sind nicht Eingebungen der Fancy, nicht Trug und Täuschung, nicht Nervenkitzel, sondern Schöpfungen einer abstrakten Imagination, — sind Vernunftpostulate, Versuche, den Weltgrund zu demonstrieren. Der Wall der Daseinsbeschränkung wird durchbohrt, die Wirklichkeit wird transparent.

Hatte sich das Sensitive in R. N. in einer intuitiv-kontemplativen Romantik ausgesprochen, so jetzt in TESS in einer voluntaristisch-expressiven. Die Dinge werden jetzt hineingezwungen in einen gedanklich geforderten Weltzusammenhang; sie sind nicht blutwarm, sondern elektrisch geladen.

2. Das Sensorische.

Es liegt im Wesen des zu Behandelnden, wenn sich über den Sensoriker Hardy nicht sehr viel aussagen läßt. Bedienen wir uns eines näher zu definierenden Begriffes: wir haben hier den „Gestaltungskünstler" vor uns, der im starken Gegensatz zum sensitiven

23) E. L. S. 232.

Hardy als dem „Ausdruckskünstler" steht[23a]). Müller-Freienfels kennzeichnet die beiden künstlerischen Möglichkeiten treffend an Hand eines Vergleiches zwischen Cézanne und Van Gogh[24]): Während Cézanne „geradezu langweilig ist, wo er nicht gestalten kann", so in seinem Briefwechsel, ist auch Van Goghs Briefwechsel wie sein Bild Ausdruck seines Temperaments, — Konfession.

Der sensitive Hardy war ganz und gar Ausdruckskünstler. Schon darin, daß er, wie wir noch sehen werden, Malerei und Dichtung den gleichen Zielsetzungen unterwirft, daß er vom Maler die Darstellung von Ideen verlangt, offenbart sich seine Tendenz auf Ausdruck. Hardys sämtliche theoretische Äußerungen zielen auf das Stimmungsbild, das wir noch betrachten werden. Nichts in seiner Theorie verrät den Sensoriker, den Pleinairisten.

Eine Kunst, die sich am schönen Schein berauscht, die nur treffen, veranschaulichen, vortäuschen will, die aus einer Sinnenextase[25]) heraus geboren ist, die vor allem bewußt alles Gedankliche ausschaltet und nirgends Einblick in die Seele des Kunstschaffenden gewährt, kann und will nicht Theorien über das aufstellen, was sie s a g e n will. Denn sie will ja eben nichts sagen, sondern nur ein Stück Realität vor uns zaubern.

Allerdings spüren wir im Bilde wesentliche Wandlungen, aus denen klar hervorgeht, wie es der sensorischen Uranlage unter dem Druck des immer mehr sich verfinsternden Weltbildes ergeht: Nur die frühen Romane, so besonders D. R. und F. M.C., aber auch noch H. E. zeugen von jener unreflektierten Sensorik, die wir oben besprachen. In R. N. dagegen erfolgt jene unausbleibliche Auseinandersetzung zwischen sensorischer Uranlage und tragischem Welterleben, in der Hardy sich eindeutig zu ästhetischen Grundsätzen bekennt, die alle Sensorik verleugnen. Im Bekenntnis zum Schönheitstyp der Egdon Heath, einer "beauty of association" in betonter Frontstellung gegenüber aller "beauty of aspect" haben wir die programmatische Absage an alle Sensorik[26]).

Dieser Umbruch erschien, wie gesagt, von Anfang an unvermeidlich. Das Sensorische, Sinnenfällige ist gegründet auf eine Weltfreudigkeit, auf einen vitalen Kontakt mit der Außenwelt. Das Glimmern, Gleißen und Flimmern des Lichtes, das Spiel farbiger Nüancen, das Hell-in-Hell eines sensorisch erfaßten Bildes, all das steht und fällt mit einer parallelen inneren Haltung. In R. N. ist diese Haltung zum ersten Male eine eindeutig weltschmerzliche. Egdon Heath ist Übersetzung dieser tragischen Welthaltung in Landschaft. Denen, die diese Landschaft lieben, haftet sie in der Erinnerung als etwas ihnen Kongruentes.

> "Smiling champaigns of flowers and fruit hardly do this, for they are permanently harmonious only with an existence of better reputation as to its issues than the present." (R. N. 4)

Das primär sinnenhafte Welterleben wird von einer Vernunft

23a) „Ausdruckskunst" = Kunst mit „Konfessions"charakter. — In der „Gestaltungskunst" ist es „unmöglich, eine Erlebnisunterlage zu finden". (Müller-Freienfels Bd. II 5. 118 ff.).

24) Müller-Freienfels S. 125 Bd. II.

25) vgl. S. 14.

26) vgl. E. L. 157/58.

verdrängt, die sich der Tragik allen Menschseins nicht länger verschließen kann, und die nur die Aspekte der Außenwelt billigt, die dieser Tragik Ausdruck verleihen.

"Fair prospects wed happily with fair times; but alas, if times be not fair!" (R. N. 5.)

Das farblich Schöne, Augenbestechende ist Trug, spiegelt etwas vor, das nicht ist. Nur aus Entfärbtem, Grauem, Traurigem spricht der wahre Weltverhalt.

"Colours and beauties so far subdued were, at least, the birthright of all." (R. N. 5)

Es ist ein schwerer und durchaus bewußter Verzicht, den Hardy hier mit der Verleugnung einer sinnenhaften Bindung an die Welt leistet. Wie schmerzlich er jenem ursprünglichen unreflektierten Weltkontakt nachtrauert, darüber belehrt uns ein Gedicht aus den "Wessex Poems", aus dem einige entscheidende Zeilen hier zitiert sein mögen:

To Outer Nature

"Show thee as I thought thee
When I early sought thee
O for but a moment
Of that old endowment —
Light to gaily
See thy daily
Irisèd embowment!
But such re-adorning
Time forbids with scorning —
Makes me see things
Cease to be things
They were in my morning[27]).

Freilich läßt sich ein Urerleben auf die Dauer nicht entscheidend brechen. So lebt das Sensorische weiter fort im Romanwerk, aber von nun an doch in gänzlich veränderter Ausprägung: Es gelangt nicht mehr zu jener Absolutheit und Unabhängigkeit, mit der es in D. R. etwa aufgetreten war und mit der es noch F. M.C. durchsetzt hatte. Nach R. N. führt es ein untergeordnetes Dasein. Es gerät von nun an in Abhängigkeit vom Sensitiven, und in dieser funktionellen Bedeutung wird es verdünnt, entkräftet, verfeinert. Wenn es nach R. N. hier und da wieder auftaucht, so entweder in Romanen leichteren Gepräges, — als Zeichen verminderter intentionaler Gespanntheit, als ein sich Ausruhen und sich Erholen, oder aber es steht nunmehr im Dienste eines Seelischen. So scheint es etwa in TESS nocheinmal in alter Ungebrochenheit aufzuleben. Das Tal der großen Dairies ist geschwängert in Licht, Farbe und duftiger Atmosphäre, und der Dichter scheint zu schwelgen in Synästhesien und im Erhaschen subtilster pleinairistischer Effekte. Aber auch diese starke Sensorik steht nur im Dienste eines Symbolischen, — symbolisiert das Aufblühen der Romanheldin Tess, die sich hier in ihrer ganzen vitalen Fülle sommerlich erschließt. Die Landschaft ist äußere Folie inneren Geschehens und muß ebenfalls unter dem nunmehr herrschenden Gesichtspunkt der „beauty of association" verstanden werden.

27) Collected Poems S. 54.

Das Jahr 1878 bedeutet so mit dem Erscheinen des R. N. tatsächlich den entscheidenden Einschnitt in der Entwicklungslinie, und die Ablösung des Sensorischen durch das Sensitive spricht sich auch in einer Wandlung des künstlerischen Schaffensprozesses aus: So ist Hardy in F. M. C. noch Pleinairist im eigentlichsten Sinne des Wortes. Er konzipiert en plein air:

> "So Hardy went on writing Far From the Madding Crowd — sometimes out — when he would find himself without a scrap of paper at the very moment that he felt volumes. In such circumstances he would use large dead leaves, white chips left by the woodcutters, or pieces of stone or slate that came to hand. He used to say that when he carried a pocket-book his mind was barren as the Sahara." (E. L. S. 127)

Das Bild der Egdon Heath ist dagegen, wie aus Early Life hervorgeht, in einer Villa, 20 Meilen vom Schauplatz des Geschehens entfernt[28]) entworfen worden, — ist daher also mehr ein Resultat inneren Sehens als äußeren Sehens, — ist mehr erfühlt als gemalt.

Es mag vielleicht verwundern, erst im Jahre 1878 im Roman die Konsequenz aus einer Haltung gezogen zu sehen, die bereits im Jahre 1866, wie wir sahen, festumrissen vor uns liegt. Diese Eigentümlichkeit erklärt sich leicht aus der völlig verschiedenen Bewertung, die Romanschriftstellerei und Dichtung von Seiten Hardys erfahren. Das Medium der lyrischen Dichtung ist ihm in viel höherem Maße der Aussprache persönlichster Empfindungen zuträglich, während er dem Roman nie hat rechten Geschmack abgewinnen können[29]). So spricht F. Hardy davon, daß 100 Zeilen seiner Dichtung mehr Autobiographie enthielten als seine ganzen Romane zusammengenommen (L. Y. S. 196). Noch deutlicher aber spricht er sich selbst über die Vorrangstellung, die die lyrische Dichtung bei ihm genießt, aus:

> "Perhaps I can express more fully in verse ideas and emotions which run counter to the inert crystallized opinion — hard as rock — which the vast body of men have vested interests in supporting ... If Galileo had said in verse that the world moved, the Inquisition might have let him alone." (L.Y.S.57/8)

3. Das Sensationelle.

Als einzige der besprochenen künstlerischen Erlebnisaussprachen Hardys scheint das Sensationelle nicht Urerlebnis, sondern vielmehr Ergebnis der skizzierten Kräftekonstellation einerseits und äußerer Beeinflussung andererseits zu sein. Die übliche Interpretation gibt sich mit dem Aufweisen der äußeren Einflüsse, mit dem Hinweis auf die Sensationsschule der Reade und Collins, mit dem Hinweis auch auf den offenbaren Einfluß Scotts auf die ganz frühen Romane zufrieden[30]). Dem Betrachter der geistigen Situation aber fällt es

28) E. L. 154; vgl. auch Ufer S. 26.

29) Der Roman, als ein für ihn von der Dichtung wesenhaft unterschiedenes Medium, erlaubt ihm daher, weit stärker von Persönlichem zu abstrahieren, als das in der Dichtung möglich ist. Vgl. S. 1

30) In Bezug auf Wesen, Entstehung und Beeinflussung von D. R. — vgl. Br. L. S. 155, E. Life S. 112, Phelps S. 38.

schwer, das sensationelle Element nicht organischer zu verankern, — es nicht als eine notwendige und aus der Situation erwachsene Äußerung zu begreifen, zumal es, wenn auch in verschiedengearteter Ausprägung, durch das ganze Romanwerk hin sichtbar bleibt. Ja, selbst dort, wo wir zweifellos den romantisch-sensitiven Hardy vor uns haben, befinden wir uns oft am Rande des Sensationellen. Hardy liebt bizarre Situationen, jähe Effekte, unerwartete Wendungen, — auch dort, wo innerseelische Vorgänge im Mittelpunkt stehen.

Er selbst setzt sich mit der Frage des Sensationsromans auseinander und gibt uns bei dieser Gelegenheit eine durchaus auch auf ihn zutreffende Definition an die Hand:

> 1888 "January 14. A 'sensation-novel' is possible in which the sensationalism is not casualty, but evolution; not physical but psychical ... The difference between the latter kind of novel and the novel of physical sensationalism — i. e. personal adventure, etc., — is this: that whereas in the physical the adventure itself is the subject of interest, the psychical results being passed over as commonplace, in the psychical the casualty or adventure is held to be of no intrinsic interest, but the effect upon the faculties is the important matter to be depicted." (E. L. 268) [31]).

Bei Hardy finden wir ganz offenbar beide Formen der Sensation: — in den frühen Romanen, besonders D. R., B. E. und F. M. C. eine grobe, mit starken Effekten arbeitende, den Nervenapparat attackierende „physische" Sensationstechnik, die sich in nächtlichen Feuersbrünsten, unheimlichen Kirchhofsscenen und mysteriösen Lichterscheinungen gefällt, in den späteren Romanen dagegen — und auch hier wieder bildet R. N. den entscheidenden Wendepunkt — eine „psychologische" Sensation, die die starken Effekte nicht mehr als solche betont, sondern sie nur als integrierende und dynamisch intensivierende Momente innerhalb des Handlungsablaufes verwendet. Diese Momente höchster Spannung fallen jetzt zusammen mit inneren Krisen, — werden zu Alarmsignalen seelischer Katastrophen. Aus willkürlichen, handlungsbelebenden Nervenreizmitteln werden sie zu den in der Hardyschen Weltanschauung so fest verankerten dumpfen Auswirkungen eines unheilschwangeren F a t u m s. Man denke hier etwa an die schreckliche Kindmordscene in JUDE, um ein solches Beispiel psychischer Sensation vor Augen zu haben. Nicht beim Grausigen im Anblick der Scene verweilt Hardy, mit keinem Worte wird eine nähere, über den Rahmen des zum bloßen Verständnis des Notwendigen herausgehende Veranschaulichung des Vorganges versucht. Wichtig ist nur das seelische Resultat: Der Kindmord in JUDE führt zur Entfremdung der beiden Eltern und damit zur Katastrophe überhaupt. Ebenso verfährt er mit einer Scene, die noch stärker als diese zu einer Ausbeutung durch die „physische" Sensation aufzufordern scheint: — die des nachtwandelnden Clare in TESS. Aber auch hier herrscht absolute Beschränkung auf das Allerwesentlichste: — nur Angel's scheinbar erloschene Liebe zu Tess offenbart sich hier schlaglichtartig.

Während der physischen Sensation der frühen Romane über den

---

31) In Übereinstimmung hiermit formuliert Deutschbein den Gegensatz von „physischem" und „psychologischem Grotesken".

bloßen nervlichen Augenblickseffekt hinaus keine Bedeutung innerhalb des Romangeschehens zukommt, eignet der „psychischen" Sensation etwas von der kathartischen Wirkung der griechischen Tragödie [32]).

Wir nun, die wir es mit dem Wortbild zu tun haben werden, werden uns vor allem der „physischen" Sensation zuwenden als der, die bildhaft schafft, die ausmalt und veranschaulicht.

Wir sagten oben, sie sei nicht nur auf äußere Einflüsse zurückzuführen, sondern sie müsse auch unter dem Gesichtswinkel der geistigen Situation betrachtet und in diesem Zusammenhang als notwendig begriffen werden. Wir werden sehen, daß sie ebenfalls als Auseinandersetzung mit der tragischen Welthaltung, als dem das ganze Hardy'sche Werk letztlich bestimmenden Umstand, verstanden werden kann.

Gehen wir also wieder von der geistigen Situation, so weit wir sie kennen, aus, um den entscheidenden Ansatzpunkt für das Wirken der Fancy [33]) aufzudecken.

Der vitale unreflektierte Kontrakt des Sensorikers zur Welt läßt sich, wie wir sahen, gegenüber der wachsenden Daseinsverödung nicht halten. Die Einsicht in die Tragik allen Seins zerschlägt ihn in R. N. Dieses Ereignis bereitet natürlich seit langem vor, da ja die tragische Welthaltung schon vor dem Erscheinen des ersten Romans zur Auseinandersetzung mit ihr auffordert [34]). Die sensitiv-imaginative Welthaltung ist die Frucht dieser Auseinandersetzung; sie erscheint aber erst in R. N. als endgültige Lösung der Daseinsproblematik.

Jene Übergangs- und Experimentperiode nun, die ihren programmatischen Anfang in D. R., einem Roman, in dem Hardy seinen „Weg zu einer Methode" [35]) zu finden sucht, nimmt, manifestiert sich am deutlichsten im Mittel der Sensation.

Ist das Sensorische dieser Periode letzter und zum Absterben verurteilter Versuch, einen ursprünglichen naiven Weltkontakt zu wahren, so ist das Sensitive volles Akzeptieren der immer stärker sich aufdrängenden Lebenstragik, ein Rechnen mit neuen Gegebenheiten, — heroisches sich Bescheiden anfangs, — Protest später. Die Sensation aber entspringt einer dritten möglichen Welthaltung: — sie füllt die Lücke, ist Übergangserscheinung.

Durch sie hindurch führt jener andere Weg aus dem Dilemma der Romantik, den wir andeutend bei Besprechung des imaginativen Weges erwähnten. (vgl. S. 19). Die Sensation bedeutet ein Ausweichen vor der Lebensproblematik, ein Ignorieren tatsächlicher Gegebenheiten; sie ist Flucht in eine realitätsferne Sphäre des Nervenkitzels. Sie ist Zeichen innerer Not, — einer Furcht vor der Isolation des Ich, das sich einer ihm immer fremder und fremder werdenden Welt gegenüber sieht.

---

32) Mit einer Beeinflussung durch die Großen griech. Tragiker, bes. Sophokles, — ist durchaus zu rechnen, da Hardy sich gerade mit ihnen sehr stark befaßt hat.

33) Wir reden im allgemeinen von Sensation, und nicht von Fancy, weil erstere keineswegs das Wesen der Fancy erschöpft, sondern nur eine besondere, grobe Erscheinungsform von ihr darstellt.

34) vgl. S. 15.

35) vgl. Vorwort zu D. R.

War die Imagination dank ihrer Vernunftkomponente dem Dingzusammenhang treu geblieben, hatte sie versucht, der Tragik des Seins Herr zu werden in gefühlsreziproker Bindung an die Dingwelt, im seelischen Einsfühlen mit aller Kreatur, so findet die Fancy Trost im Verleugnen jener sie bedrückenden Realität. Hatte die Imagination den Wall der Daseinsbeschränkung akzeptiert, sich auf die innerweltlichen Bereiche außerhalb der Reichweite eines tröstenden Transcendenten beschränkt, so überspringt jetzt die Fancy jenen Wall, um sich einem Reich der Willkür, der Phantasie, des Jähen und Unerwarteten über die trübe Realität hinwegzutäuschen. Das Einzelding, das von der Imagination unter dem Gesichtswinkel einer kreatürlichen Schicksals- und Wesensgemeinschaft geschaut worden war, das entreißt der Sensationsmaler Hardy dem Ring tragischer Gesetzlichkeiten und ordnet es ein in den erträumten, aus dem Moment heraus geborenen Zusammenhang einer frei schweifenden Phantasie, deren Überzeugungskraft zwar nur "transitory" und "unstable" (vgl. Zitat S. 57) ist, die jedoch einmal eine völlige, Erholung spendende Lösung des Subjektes aus dem Ring tragischen Weltgeschehens bewirkt[36]).

> "I do not think that there will be any permanent revival of the old transcendental ideals; but I think there may gradually be developed an Idealism of Fancy; that is, an idealism in which fancy is no longer tricked out and made to masquerade as belief, but is frankly and honestly accepted as an imaginative solace to be found in life." (L. Y. 90)

4. Zusammenfassung.

In dem kurzen Abriß der geistigen Situation Hardys hatten wir uns die Aufgabe gestellt, jene inneren Strebungen aufzuzeigen, die das so eigentümlich variable Wortbild bedingen. Wir versuchten, die organischen Verknüpfungen jener drei Welthaltungen miteinander in einem durch das Romanwerk hindurchgelegten Längsschnitt aufzuzeigen. Diesem Längsschnitt legten wir einen Querschnitt durch das Urerleben zugrunde. Fassen wir in wenigen Worten das Resultat nocheinmal zusammen:

Die im Urerleben gegebene Ausgangssituation, das Nebeneinander tragisch-sensitiver und naiv-sensorischer Ansätze erweist sich als unhaltbar. Der ursprüngliche, vitale Kontakt von Ich und Welt wird zerschlagen durch die allmählich aufdämmernde Einsicht, daß die Welt als Ganzes Chaos ist. Hardys ursprüngliche Freude am Licht- und Farbenglanz kann sich gegenüber einer sinnlosen Welt nicht mehr Luft machen. Die Sinnenkomponente seines Wesens wird abgeschnürt. Dieser Prozeß der Entrechtung des Sensorischen ist bereits in den frühesten Romanen im vollen Gange. Es spricht dafür

36) Dieses Bedürfnis nach den „Staunen als Sinnengenuß" ist auch gerade dem Menschen von heute gemäß: „Er ersehnt Stunden, in denen er über ihm sonst klarliegende Zusammenhänge angenehm betrogen wird." B. Fehr, Die englische Literatur der Gegenwart, Leipzig 1930, S. 75.

das Auftreten des Sensationellen, das aus dieser Spannung zwischen Ich und Welt heraus zu verstehen ist, als Funken, der die weitgespannte Kluft überspringt, als Explosion jener durch die Tragik eingeschnürten und abgedrosselten Sensorik.

Der Verkümmerung des Sensorischen auf der einen Seite entspricht auf der anderen der Triumph der seelisch-sensitiven Komponente. Das Sensitive, besonders nach 1878, wird zur treibenden Kraft aller künstlerischen Äußerungen, zur Basis aller weiteren Entwicklung. Die entrechtete Sensorik wird ihm anverwandelt, die Farbe entstofflicht, das Licht entwertet. Die primär sinnlichen Qualitäten verblassen und werden zu allgemeinen Gefühlswerten.

Soweit müssen unsere bisherigen Feststellungen den Eindruck erwecken, als liege im Romanwerk Hardys eine kontinuierliche Entwicklung vom Sensorisch-Sensationellen in Richtung auf das Sensitive vor. Zweifellos ist diese Entwicklung spürbar. Auf der anderen Seite ist aber bisher eine Tatsache nur berührt worden, die die Geradlinigkeit dieses Entwicklungsverlaufes stark beeinträchtigt, nämlich ein Schwanken innerhalb der Romanreihe zwischen Romanen leichteren und solchen schwereren Gepräges. Dieses Schwanken, das sich in einem gesetzmäßig erscheinenden Wechsel von Spannung und Entspannung ausspricht, von Romanen, in denen die Imagination vorherrscht und von solchen, deren Gepräge von der Fancy bestimmt werden, ist ebenfalls Produkt jenes zwiespältigen Urerlebens und ist eine dem geteilten Bildcharakter parallellaufende Erscheinung.

Es macht sich so auffällig bemerkbar, daß man verschiedentlich überhaupt eine Entwicklung nicht hat sehen wollen. So möchte Knickerbocker für alle Uneinheitlichkeiten innerhalb der Hardyschen Romanreihe "expressions of varying mood rather than stages of systematic thought" verantwortlich machen [37]).

Beides nebeneinander ist wichtig: Entwicklung und Schwankung. Hat Ufer einerseits mit Recht auf die verschiedenen Stadien, die sich in F. M. C., R. N. und TESS aussprechen, hingewiesen, so darf doch auch nicht verkannt werden, daß etwa in A. L. oder auch in W. B. Dinge wiederaufleben, die ihrem ganzen Charakter nach der Reihe der früheren Romane anzugehören scheinen. So tauchen etwa in A. L. die sensationellen Motive des Brandes wieder auf. Das ganze Romangeschehen ist wieder ein leichtgeknüpftes, auf Intrigen und äußeren Verwicklungen aufgebautes, und Hand in Hand mit dem Sensationellen meldet sich wieder das Sensorische [38]).

Auf H. E. folgt R. N., — auf W.B. JUDE, — auf T. T. M. C., wobei die jeweils ersteren Romane in ihrer leichten, unbeschwerten Art den Autor der Wessex Novels im engeren Sinne (dazu gehören eben die jeweils zweitgenannten) kaum wiedererkennen lassen.

Auch diese Erscheinung gilt es unter dem Gesichtswinkel der geistigen Situation zu erfassen. Chew spricht im Hinblick auf diese Besonderheit Hardyschen Schaffens von einem Luftschöpfen und

---

37) Knickerbocker S. 314.

38) Auch Hedgcock S. 78 betont die Verwandtschaft zwischen D. R. und A. L.

Ausruhen in leichteren Themen [39]) — einem Verfahren, das wir ähnlich bei Joseph Conrad fänden [40]).

Tatsächlich ist ein solcher künstlerischer Regenerationsprozeß bei Hardys steter tragischer Gespanntheit nur zu gut zu verstehen. Es handelt sich um die Flucht vor der Imagination, die, sobald er sich ihr anvertraut, ihn dank ihrer Vernunftkomponente die Welt immer nur als tragisches Geschick erleben läßt, die ihm keinen Augenblick der Illusion gönnt.

In diesen Romanen leichteren Gepräges nun, die sich der Fancy nähern, spüren wir gelegentlich wieder Hardy den Sensoriker, — allerdings nur momentweise. Es ist, als sei er sich des „Illegitimen" dieser Haltung bewußt.

Bevor wir nun dazu übergehen, die eben skizzierten Welthaltungen in ihrer Ausprägung im Bild zu untersuchen, — den Pleinairisten und den Stimmungsmaler nebeneinanderzustellen, müssen wir ein Weiteres untersuchen: — das Bildungserleben, das für die Wortbildgestaltung entscheidend wird.

Wir gingen von der Feststellung aus, — daß die Urkonzeption sich beim Wortmaler im allgemeinen viel ungeschmälerter ins Bild übersetze als beim Maler [41]). Wir werden aber sehen, daß, wenn auch die Schwierigkeiten des eigentlichen Malprozesses für ihn fortfallen, so doch sein Sehen, genau so wie das des Malers, Zeichen einer regelrechten Schulung verraten kann.

Die Bildungserlebnisse nun, die Hardys Sehen beeinflußt und geschult haben, gilt es, im Folgenden zu untersuchen.

B.

Bildungserleben.

Allgemeines: Bevor wir uns nun dem Wortbild selbst zuwenden, gilt es, einige biographische Daten vorauszuschicken, an Hand derer jene für Hardy so bezeichnende Zwischenstellung zwischen bildender und beschreibender Kunst, wie sie uns im Wortbild entgegentritt, erst voll verständlich wird. Die Frage wird daher lauten: — welche Bildungserlebnisse wirken entscheidend mit an der Wortbildgestaltung? Vor allem zwei:

Die **architektonische Beschäftigung** und **das Interesse an der Malerei.**

Vergessen wir nicht, daß Hardy bis zu seinem 34. Lebensjahre hauptberuflich Architekt ist, und daß er erst im Jahre 1874, nachdem "Far From Madding Crowd" den ersten vollen Publikumserfolg gebracht hat, endgültig umsattelt zur Romanschriftstellerei. Doch schon vom ersten Augenblick an, da der 22jährige London im Jahre 1862 zwecks endgültiger Ausbildung im Architektenberuf betritt, setzt ein Schwanken in der Berufswahl ein, ein Hin und Her zwischen Malerei, Architektur, Poesie und sogar Schauspielkunst. Erst im Jahre 1867, nachdem Hardy 11 Jahre lang — gleichsam proviso-

39) Auch Fehr bezeichnet die von Hardy selbst als "novels of ingenity" bezeichneten Romane (D. R., H. E., A. L.) als eine Gattung, „in der er sich später gelegentlich auszuruhen pflegte". S. 360.

40) Chew S. 51.

41) vgl. S. 10.

risch — Architekt gewesen ist, läßt er durchblicken, daß es ihm jetzt ernstlich um eine Entscheidung in der Frage der Berufswahl zu tun ist; denn er schreibt jetzt, nicht aus Liebe zur Sache, sondern um seine literarischen Fähigkeiten vorbereitend auf die Probe zu stellen, "under the stress of necessity" [1]), seinen ersten unveröffentlichten Roman "The Poor Man and the Lady".

In den nun folgenden 7 Jahren, bis zum genannten Jahre 1874, vollzieht sich der endgültige Stellungswechsel von der Architektur zur Schriftstellerei, und auf sie zusammengedrängt präsentiert sich uns Hardys richtunggebendes Bildungserleben, besonders in Bezug auf die noch zu besprechende und für uns so ausschlaggebende Berührung mit der Malerei.

1. Kapitel: Die Architektur.

Es ist gewiß seltsam, wenn auch bereits bezeichnend für die ganze Problematik der Hardyschen Persönlichkeit, daß sich in ihm Impressionistisches und Architektonisches so schroff begegnen; — sind wir doch gewohnt, die Architektur als den dem Impressionismus schlechthin unzugänglichen, ja antagonistischen Kunstzweig zu betrachten [2]). Zwar haben wir gelegentliche Andeutungen dafür, daß sich Impressionistisches einschleicht in seinen architektonischen Kanon, — so etwa in seiner Vorliebe für den gothischen Stil, dessen "cunning irregularity" [3]) und "spontaneity", — oder auch darin, daß er sich als Thema einer Preisarbeit aussucht: "The Application of Coloured Bricks and Terra Cotta to Modern Architecture" [4]). Aber bei Hardys eklektischer Grundhaltung finden wir auch absolut Gegensätzliches. Es wird daher von besonderem Interesse sein, zu beobachten, in welcher Form die architektonische Komponente im Wortbild auftaucht, — ob sie einmündet in die impressionistische Tendenz, oder ob sie sich dagegenstemmt.

Als Sechzehnjähriger wird Hardy einem Architekten in die Lehre gegeben. Es ist eine Verlegenheitsentscheidung, und sie entspricht keineswegs irgendeinem inneren Bedürfnis des jungen Hardy, der zu dieser Zeit wesentlich andere Interessen verfolgte: "Hardy was a born bookworm, that and that alone was unchanging in him; he had sometimes, too, wished to enter the Church; but he cheerfully agreed to go to Mr. Hick's" [5]).

Seine nun folgende 10jährige, freilich oft, besonders in den letzten Jahren, stark unterbrochene Beschäftigung mit der Architektur besteht einerseits im Zeichnen von Entwürfen und Rissen, im Kopieren von Vorlagen, in minutiöser Linearzeichnung also, — andrerseits aber, in geringerem Ausmaße, in praktischer Tätigkeit, die sich in den ersten Jahren vor allem auf die „Restauration" alter Dorfkirchen

---

1) E. L. S. 75.

2) Vgl. Hamann S. 36. — „Noch fremder als die Plastik muß die Architektur dem Impressionismus sein."

3) L. Y. S. 78.

4) Br. L. S. 115. Vgl. auch Hamann S. 36 über „impressionistische Werte" in moderner Architektur.

5) E. L. 35 — Hicks ist der Architekt, bei dem er in die Lehre gegeben wird.

("Gothic Restauration"), später, in London, auf Verschiedenstes, sogar das Umlegen eines alten Kirchhofes erstreckt.

Im Ganzen gesehen scheint sein Verhältnis zur Architektur kein sehr inniges gewesen zu sein: Nicht sein Beruf, sondern seine bereits erwähnten Nebenbeschäftigungen drücken diesen Vorbereitungsjahren den Stempel auf. So hat er auch nie seine architektonische Bildung eigentlich abgeschlossen, nie — mit Ausnahme seines eignen — ein Haus gebaut [6]).

In seinen Memoiren hören wir fast nichts über die Architektur, um so mehr aber über die Dichtkunst und Malerei.

Und doch bringt sein Romanwerk auf Schritt und Tritt architektonische Reminiszenzen. Vor allem hat man seinen meisterhaften, so betont formalen [7]), oft völlig dramenmäßigen Romanaufbau immer wieder seiner architektonischen Beschäftigung zugeschrieben. So ist sein Sinn für Form, für straffe Zusammenfassung aller Glieder, für Prägnanz und Kompaktheit der stofflichen Gliederung das bezeichnende Merkmal seiner gesamten Kunst und sicher nicht ohne seine architektonische Beschäftigung zu denken, wenngleich wir natürlich einen angeborenen Formensinn außerdem voraussetzen müssen [8]).

Auch in seinen theoretischen Äußerungen nimmt er jede Gelegenheit wahr, um die Notwendigkeit literarischer Form zu betonen. An Victor Hugo rühmt er, daß seine Werke, die "cathedrals of literary architecture" seien [9]), in Anatole France sieht er vor allem einen "who never forgets the value of organic form and symmetry ... in these days when the literature of narrative and verse seems ... to be assuming a structureless and conglomerate character" [10]). Dieses Urteil kehrt ähnlich an anderer Stelle wieder. Es heißt da in Bezug auf den Roman seiner Zeit, er sei "gradually losing artistic form, with a beginning, middle, and end, and becoming a spasmodic inventory of items, which has nothing to do with art" [11]).

Wichtiger für unsere Untersuchung ist aber ein Anderes, — ist die Schulung, die sein Sehen durch die Beschäftigung mit der Architektur empfängt. Macdonell äußert sich darüber zusammenhängend folgendermaßen:

> .... "the traces of his apprenticeship, and of his studies for his profession, are plainly evident in his writing, in the precision with which he describes a building or a neighbourhood, and notes position, distance and proportion. Very probably it strenghtened his love of pictorial art, and indirectly had not a little to do with the fact that he comes nearer to having the vision and using the methods of a painter than any other novelist one could name" [12]).

Letzteres ist entscheidend. Jene zunächst erwähnten, eingehenden Auslassungen über Gebäude und Gegenden — man denke hier-

---

6) Br. L. S. 99.

7) Vgl. L. Y. S. 40. Hardy selbst bezeichnet hier den Roman Jude als "almost geometrically constructed". Vgl. hierzu auch: Child, S. 23 f., Phelps S. 35 ff.

8) So auch Hedgcock S. 16/17.

9) L. Y. S. 92.

10) L. Y. S. 159.

11) L. Y. S. 65.

12) S. 15/16.

bei etwa an die Schilderung von "Endelstow House" in B. E. — gehören nicht eigentlich in den Kreis unseres Wortbildes. Es handelt sich hier vielmehr um reine Beschreibungen, architektonische Exkurse gleichsam, die nicht den Anspruch darauf erheben können, bildhaft veranschaulichend zu wirken. Im übrigen aber deutet dieses Zitat bereits an, in welchen Hauptpunkten eine Berührung von Architektur und Wortbild aufzusuchen sein wird. Nach drei Seiten hin läßt sich eine Einwirkung aufzeigen: Direkt bewirkt Hardys architektonisches Erbe

1. ein **linienempfindliches Sehen** und
2. ein **allgemein geschärftes Sehen.**

Indirekt fördert es die für das Wortbild so wichtig werdende Beschäftigung mit der Malerei.

Linienbetontes Sehen:

Als „Einflüsse des Architektenberufes in der Optik" bezeichnet Müller [13]) eine ganze Anzahl von Erscheinungen, die wir bei der Betrachtung des Wortbildes im Auge behalten müssen, um sie nicht falsch zu deuten. Es handelt sich einerseits um das Hineinsehen gewisser architektonischer Formgefüge in die Natur, so etwa um Assoziationen eines Kirchengewölbes beim Anblick dichter Waldpartien: "perpendicular firs, like the shafted columns of a cathedral",

einer Crypta:

"The foliage[14]) forms the roof of an interminable green crypt, the pillars being the trunks, and the vault the interlacing boughs" [15]).

— andererseits aber um ihrer Herkunft nach schon nicht mehr ganz deutliche Zeugnisse seines architektonisch geschulten Auges: besonders um Silhouetten, aber auch scharfe Horizontlinien, perspektivisch übergenau gezeichnete Wege, kurz, um eine offenbare Vorliebe für linienbetonte Gebilde schlechthin. Handelte es sich bei den erstgenannten assoziativen Erscheinungen mehr um ein Kuriosum so hier bereits um ausgesprochene Stilmerkmale, die seinem Bilde eine

13) O. Müller, S. 32 ff.
14) U. G. T. S. 263.
15) A. L. S. 349.

durchgehend eigene Note erteilen. Allerdings ist von dem Pleinairisten Hardy ein linienbetontes Sehen kaum zu erwarten, und so läßt sich schon voraussagen, daß die Linie sich in ihrem Vorkommen auf das Stimmungsbild beschränken wird. In der Tat wird ihre Verwendung zu einem Kriterium für die Abgrenzung beider Bildtypen gegeneinander. Doch damit greifen wir schon voraus. —

Allgemeine Schärfung des Sehens:

Sehen ist etwas stark Subjektives. Nicht zwei Menschen sehen beim Betrachten desselben Gegenstandes auch wirklich das Gleiche [16]). Das Sehvermögen ist ebensosehr der Entwicklung, der Erfahrung, auch der Schulung unterworfen, wie die Persönlichkeit des Betreffenden selbst. Es ist daher zu erwarten, daß Hardy's langjährige Tätigkeit als Zeichner und Kopist jener minutiösen, allerkleinsten und feinsten Risse auf sein Sehen abgefärbt hat, — daß er fortan auch an die Wiedergabe der Landschaft mit dem Material der Kopierstube herantreten wird. "Copying the designs of the old churches down to the last exact and particular detail was of course wonderful training for a young man with artistic inclinations" [17]). Seiner eminent „malerischen" Begabung ist es zu danken, daß er die Natur nicht wie auf ein Reißbrett projiziert schaut, daß er sich nicht restlos ins Detail verliert. Vielmehr nutzt er seine besondere Qualifizierung auf eine Art, die Hand in Hand geht mit einer „malerischen" Art, die Umwelt zu erfassen. Der Landschafter Hardy übernimmt vom Architekten nicht den toten Schematismus der Zeichnung, nicht die photographisch-seelenlose Realistik eines architektonischen Querschnittes, wohl aber die Freude an größtmöglicher Genauigkeit, an schärfster Erfassung des jeweiligen Motivs, am letzten und getreuesten T r e f f e n. So entwickelt er "une finesse d'observation qui lui permet de voir et d'entendre des choses que nous n'aurions pas remarquées; une grande précision dans la présentation de la vision artistique" [18]).

Und so fügt es sich denn, daß Hardy die Architektur als die dem Impressionismus schlechthin antagonistische Kunstform doch noch in den Dienst dieser Kunst des Treffens stellt.

Wirkt sich die L i n i e n e m p f i n d l i c h k e i t — zumindest auf dem Gebiete des konsequenten Impressionismus — als artfremdes Prinzip aus, so wird jetzt das g e s c h ä r f t e S e h e n zur treibenden Kraft innerhalb der gesamten Wortbildproduktion.

2. Kapitel: Die Malerei.

"Y o u f e e l i t i s b y t h e m e r e s t c h a n c e t h a t t h e y a r e n o t p a i n t e d i n c o l o u r r a t h e r t h a n i n p r i n t e r ' s i n k" [1]). So äußert sich schon Macdonell in Hinsicht auf Hardys Wortbilder, deren absolute Bildmäßigkeit allerdings ohne die Voraussetzung einer intensiven Berührung Hardys mit der Malerei nicht zu denken ist.

16) Vgl. Müller Fr. II, S. 50.
17) Br. L. S. 90.
18) Hedgcock S. 80.
1) Macdonell S. 155/56.

Hauptsächlich wohl auf dem Wege über die Architektur scheint Hardy der Malerei nähergetreten zu sein, — nicht ausübend, aber sich kritisch mit ihr auseinandersetzend. Wichtig scheint vor allem Blomfields, seines architektonischen Lehrmeisters Einfluß gewesen zu sein, der sich nach Macdonell [2]) noch stärker in Richtung auf künstlerische Anregung überhaupt als in strikt beruflicher Unterweisung ausgewirkt hat. Besonders im Jahre 1863 wird die Berührung von Architektur und Malerei evident:

Es taucht in diesem Jahre der Plan auf, "art-critic for the press" zu werden, "particularly in the province of architectural art", wie es in den Memoiren heißt [3]). Brennecke [4]), der bei Besprechung dieses Planes nicht so sehr die Architektur in den Vordergrund schiebt, sondern mehr wohl am Kunstkritik allgemein denkt, äußert sich folgendermaßen:

"To this end he studied intensively all the schools of sculpture and painting that he saw represented in Victorian London. . " [5]).

Tatsächlich hören wir in den folgenden Jahren, besonders ab 1865, sehr oft von Galleriebesuchen, und die Memoiren geben uns häufige Apperçus über Bilder oder Kunstgesetzlichkeiten schlechthin. Der Plan beruflicher Auswertung dieser intensiven Studien scheint jedoch wieder aufgegeben worden zu sein, wie aus der folgenden aufschlußreichen, auf den Winter 1865 66 bezogenen, Bemerkung hervorgeht.

> "His interest in painting led him to devote for many months, on every day that the National Gallery was open, twenty minutes after lunch to an inspection of the masters hung there, confining his attention to a single master on each visit, and forbidding his eyes to stray to any other. He went there from sheer liking, and not with any practical object [6]).

Dieses starke Interesse an Werken der Malerei, für dessen Stärke der Umstand, daß es nun nicht mehr mit irgendwelchen Berufsabsichten verknüpft ist, nur spricht, begleitet ihn fortan durch sein ganzes Leben.

Schon einmal, vor dem entscheidenden Plan des Jahres 1863, hören wir von seiner Beschäftigung mit der Malerei in einem Briefe aus dem August 1862 — nachdem er also noch nicht ein halbes Jahr in London ist — daß ihm Ruskin's "Modern Painters" vorgelesen werden, und daß er sich Anmerkungen darüber mache [7]).

Ist dieser Hinweis auch höchst wichtig für uns, da wir hieraus ersehen können, wie früh er sich schon mit Turner auseinandersetzt, so bleibt er doch vereinzelt, und eigentlich erst ab 1865 häufen sich die Anspielungen auf die Malerei. Von da ab scheint das Interesse unvermindert anzudauern. Wenn immer wir in späteren Jahren von seinen gelegentlichen Aufenthalten in London hören, kehrt mit Sicherheit die Bemerkung wieder, daß er Gemäldeausstellungen besucht habe.

Als er im Jahre 1869, nicht recht wissend, was tun, vorübergе

2) S. 17.
3) E. L. S. 62.
4) S. 107.
5) Br. L. S. 107.
6) E L. S. 69.
7) E. L. S. 50.

hend in London weilt, hören wir nur eins mit Sicherheit über seinen Aufenthalt:

> "He stayed on in London lodgings, studying pictures at the South Kensington Museum and other places, and reading desultorily, till at last a letter did arrive . . . . .[8]).

Auf Reisen, in Paris etwa, sind es wieder die Bilder, die ihn vor allem fesseln:

> "Here they stayed for some weeks, away from English and American tourists, roving about the city and to Versailles, studying the pictures at the Louvre and the Luxembourg . . .[9]).

Unter den betont wenigen Dingen, die er hier erledigt, sind "a few picture notes". Es handelt sich also um mehr als eine bloße Spielerei; er bildet sich auf diesem Gebiet ganz systematisch. Noch der 67-Jährige unternimmt, wenn immer in London, seinen "usual descent on friends and acquaintances, picture-galleries, and concert rooms [10]).

Daß dieses intensive Bildstudium in seinen Romanen Spuren hinterlassen haben muß, ist klar, und darüber haben sich die verschiedensten Kritiker ausgelassen. Die Wortbilder sind durchsetzt mit Atelierausdrücken [11]) und es wimmelt vor allem von Malernamen. Es wäre völlig zwecklos, sie alle aufzuführen [12]), da in der Auswahl der Namen absolut kein einheitlich richtendes Stilprinzip etwa zum Ausdruck kommt. Er nennt die stärkst kontrastierenden Namen nebeneinander, zieht alle möglichen Bilder heran, um eine Situation zu verdeutlichen: — Correggio's Frauen um ihres Profils [13]), Crivellis Figuren um ihrer knochigen Hände willen [14]), Greuze, um den Ausdruck eines Mädchengesichtes zu charakterisieren [15]), Raffael [16]), um Resignation zu veranschaulichen, Titian [17]), um die Positur einer ruhenden Frauengestalt aufs letzte genau vor das geistige Auge zu zaubern.

Gewiß, unter der Fülle der Namen tauchen einige, etwa die Correggios, Rembrandts, Crivellis und Greuzes wiederholt auf, während andere nur vereinzelt erscheinen; aber schon aus der Zufälligkeit der Zusammenstellung, — der Qualitätsdifferenz, denkt man an Rembrandt und Greuze, der Wesensverschiedenheit, nennt man Correggio und Crivelli, — geht hervor, daß hier kein betonter Geschmack, sondern ein anderes Prinzip richtet.

In der Mehrzahl der Fälle werden Gemälde lediglich um ihres jeweiligen Motivs willen und unter Hintansetzung ihrer Stilgesinnung: zur Illustration einer dem Dichter vorschwebenden Scene genannt.

Es darf daher auch nicht wundernehmen, wenn wir hier keinen Schlüssel finden für die Erforschung Hardyscher „Malart". Verschiedene Beurteiler wollen Hardy, vor allem wohl auf Grund der Tat-

8) E. L. S. 79.
9) E. L. S. 201.
10) L. Y. S. 123/1907.
11) Vgl. Hedgcock S. 443 ff.; Müller S. 39 ff.
12) Chew gibt einige: — S. 13, — längst nicht alle.
13) A. L. S. 30.
14) D. R. S. 181.
15) D. R. S. 64.
16) A. L. S. 18.
17) M. C. S. 180.

sache, daß er die Holländer so oft nennt, diesen einen entscheidenden Platz in Hardys eigener Wahltradition anweisen [18]). Aber dieses verhältnismäßig häufige Zitieren hat seinen Grund wohl einfach darin, daß Hardy lediglich in seiner Motivwahl oft an die Holländer erinnert [19]). Er liebt ihre Themen, ihre Intérieurscenen, teilt ihre Sympathie mit dem Einfachen, Simplen, Alltäglichen, bewegt sich fast durchweg in ihrem Milieu. Darüber hinaus aber läßt sich kaum etwas Entscheidendes sagen, will uns scheinen. Kurz, aus den Namen der in den Romanen angeführten Maler läßt sich nichts in Bezug auf Hardys eigene „Malweise" Aufschlußreiches herauslesen.

Ein fühlbarer Einfluß von Seiten der Malerei läßt sich noch am ehesten in den frühen Romanen nachweisen, die pleinairistischer Malweise sehr nahe stehen. Hedgcock bemerkt hierzu:

> "Plusieurs fois, dans son roman Desperate Remedies, M. Hardy nous présente un petit tableau en mots, qui, rendu par le pinceau, indiquerait que son auteur était déjà, en 1870, impressioniste et habitué à décomposer les effets de couleur avec l'oeil d'un Monet" [20]).

Doch ist eine Bekanntschaft mit Monet ausgeschlossen um diese Zeit, und die einzige Andeutung eines Vertrautseins mit den modernen Franzosen in D. R.:

> "Livid grey shades, like those of the modern French painters, made a mystery of the remote and dark parts of the vista, and seemed to insist upon a suspension of breath" [21])

muß wohl im Hinblick auf Maler wie Corot oder Courbet verstanden werden.

Im Jahre 1871 kommen zwar Monet und Pissaro nach London, — aber damals doch noch als Beginner, die eben im Begriff sind, ihre entscheidenden Anregungen von Turner zu empfangen [22]). Und so ist auch Turner für Hardy wohl der entscheidendste Anreger gewesen, zu dem er sich — besonders in späteren Jahren — ganz unumwunden bekennt. Davon, daß diese Bekanntschaft mit Turner schon aus den ersten Londoner Tagen datiert, hörten wir; daß sie ganz besonders intim ist, das spricht aus folgenden Zeilen, in denen ein Hundefell beschrieben wird:

> " .. but the grey, after years of sun and rain, had been scorched and washed out of the more prominent locks, leaving them of a reddishbrown, as if the blue component of the grey had faded, like the indigo from the same kind of colour in Turner's pictures" [23]).

Hier, wie so oft in den früheren Romanen, macht sich Hardys technische Auseinandersetzung mit den Problemen der Malerei aufdringlich bemerkbar. Die sensorische, gefühlsneutrale Komponente überwiegt, und artistische Zielsetzungen stören gelegentlich den Gesamtzusammenhang [24]).

18) Williams S. 58.
19) Vgl. den Untertitel von U. G. T. — "A Dutch Painting".
20) Hedgcock S. 28.
21) D. R. S. 154.
22) Hausenstein S. 75.
23) F. M. C. S. 38.
24) Vgl. Hedgcock S. 351.

Nachdem wir nun die verschiedenen Instanzen auf dem Wege zur Bildschöpfung durchlaufen haben, — nachdem wir uns einmal mit dem Urerleben als dem primären schöpferischen Impuls, dann mit der um diesen Schaffenskern liegenden Schicht des Bildungserlebens vertraut gemacht haben, kommen wir nunmehr zum Bild selbst.

Hatten wir in der „Geistigen Situation" die drei zugrundeliegenden Welthaltungen in einer Reihenfolge behandelt, die von der wesentlichsten künstlerischen Äußerung, der sensitiven, über die sensorische zur unwesentlichsten, der sensationellen, fortschreitet, so ist die Reihenfolge aus äußeren Gründen jetzt eine andere, genetische, an Hand derer die Bildäußerungen des Sensorikers zunächst in Augenschein genommen werden sollen. —

Teil III.

DIE LANDSCHAFT.

1. Kapitel: Pleinairismus.

Wir kämen hiermit zum ersten geschlossenen Stilkreis, dessen künstlerische Intentionen Hardy bisweilen, so besonders in seinen frühesten Romanen, zu teilen scheint.

Im Pleinairismus der siebziger und achtziger Jahre in Frankreich erscheint all das, was der Impressionismus hie und da an vereinzelten, technischen Eroberungen und Entdeckungen gemacht hatte, zu einem einheitlichen, konsequenten künstlerischen Kanon verdichtet. Die Behandlung des Lichtes ist, wie schon der Name andeutet, ausschlaggebend. Das pleinair, das freie Tageslicht, wird zum dominierenden Faktor, wird recht eigentlich erst entdeckt von dem führenden Maler dieser Richtung, Monet,

> „qui fut le premier à commencer et à finir un tableau devant l'aspect choisi, se refusant à recomposer, à refaire ce tableau d'après des études dans l'atmosphère de l'atelier" [1]).

Vom Freilicht untrennbar ist die Farbe. Man erkennt zum ersten Male die ungemeine Subtilität des Zusammenspiels beider Faktoren, ihre starke Abhängigkeit voneinander, — gewahrt den steten Wechsel der Farbe unter dem Einfluß schon geringster Lichtveränderungen, die unzähligen Nüancen, die sich in bisher ungeahntem, steten Wechsel befinden. Man versteht, daß ein Rausch diese neue Generation überfiel, die nun zum ersten Male all jene Wunderbarkeiten des Freilichtes wahrnahm. Das Licht ist der alles belebende Hauptdarstellungsgegenstand:

> „Licht flutet, löst Konturen, hellt die Schatten .... Das Auge und die Seele des echten Pleinairisten scheut die feste Form" [2]).

Monet malt in heißer Mittagssonne zitternde Landschaften mit schwimmenden Hintergründen, Renoir das vielzerspaltene Lichtgerinsel, das, durch Laubkronen hindurchfiltriert, allen Formen, über die es hinspielt, einen unfesten, nicht recht greifbaren Charakter gibt. Oder es hüllen etwa auf Monets Themse-Bildern Dünste und

1) Geffroy S. 78.
2) Deri S. 10.

Nebelschwaden die festen Formen ein und rauben ihnen die unliebsame Prägnanz ihrer Erscheinungsform.

Mitten in diesem Kunstwollen wurzelt nun eine ganze Anzahl von Hardyschen Wortbildern, die allerdings fast ausschließlich den frühen Romanen entnommen sind, vor allem D. R., aber auch B. E. und F. M. C. Bevor wir uns jedoch ihnen zuwenden gilt es, der Übersichtlichkeit der Betrachtung halber, die Hauptaspekte des pleinairistischen Bildes herauszustellen, wenn es sich hierbei auch nur um eine Hilfskonstruktion handeln kann, deren Berechtigung sich erst später ergeben wird.

Der Pleinairismus ist historisch gesehen nichts als eine letzte Möglichkeit innerhalb der von Wölfflin herausgestellten Kategorien des „Barock“ [3]): Das „Malerische“ wird zum Impressionistischen schlechthin, die „Tiefe“ zur schier unabsehbaren, verschwimmenden Ferne, die „Einheit“ zur Einheit des Fixationskreises [4]), die „offene Form“ zur „Formenfreiheit“ [5]) und schließlich die „relative Klarheit“ zur Unklarheit.

Diese letztgenannte, neugewonnene Kategorie der Unklarheit mag gut als allem anderen übergeordnetes Prinzip angesprochen werden im Umkreise pleinairistischen Kunstwollens. Sie ist vielleicht die schlagendste Formel für den Impressionismus als ein allem klassizistischen Klarheits- und Plastizitätsstreben schlechthin entgegengesetztes Wollen. Die Unklarheit des im Pleinairismus Dargestellten ergibt sich für uns auf verschiedene Weise: Einmal aus dem verselbständigten, formenscheuen Spiel von LICHT und FARBE, dann aus der verunklärenden Wirkung flüchtiger BEWEGUNGSVORGÄNGE und schließlich aus der Darstellung AN SICH UNKLARER Motive. Die Unklarheit wird jedoch darüber hinaus so sehr oberstes Postulat des pleinairistischen Sehens, daß sogar an sich klare und deutlich wahrnehmbare Erscheinungen verunklärt zur Darstellung gelangen [6]).

Ihrem eigentlichen Wesen nach ist die Unklarheit alles andere als bloße Routine; sie ergibt sich vielmehr als eine unabweisbare Konsequenz letzter Richtigkeit des Sehens, weitmöglichster optischer Treue gegenüber dem Objekt. Alle Klarheit unserer Wahrnehmung ist nur eine scheinbare. Wir sehen, ohne uns darüber klar zu sein, ständig aus der Erfahrung Gewonnenes in die Dinge hinein, versehen diese mit haptischen Merkmalen und sehen ihnen so eine Körperlichkeit an, die der bloße Netzhauteindruck garnicht vermittelt. So kann Bahr mit vollem Recht sagen:

> „Wenn wir einen Baum sehen, haben stets wir ihn erdacht. Zum Baum wird er erst durch unser Denken. Er wäre sonst eine Farbempfindung geblieben“ [7]).

3) Walzel (Wesen der Dichtung) erwähnt, daß Wölfflin selbst davon spreche, daß seine Barockkategorien auf den Impressionismus des 19. Jahrhunderts anwendbar seien.

4) Die „Einengung der Fixationszone“ (Deri S. 28) ist nichts anderes als die konsequenteste Art der „Unterordnung“ einzelner Bildelemente „unter ein unbedingt führendes“. Vgl. Wölfflin S. 16.

5) Hamann S. 25.

6) Vgl. Müller-Freienfels / Kafka S. 322.

7) Bahr S. 58/59.

Je richtiger wir also sehen, je unklarer werden die gesehenen Gegenstände, je mehr werden sie zu bloßen optischen Phänomenen. Die Tendenz auf das richtige Sehen hin wohnt allem pleinairistischen Gestalten inne, und sie steht in innigster Wechselbeziehung zu den oben aufgezählten drei Motivgruppen, die den Gegenstand zugunsten des Phänomens vernachlässigen und somit dem richtigen Sehen den Boden bereiten.

Jene Tendenz auf das richtige Sehen äußert sich im Rahmen des Pleinairismus vor allem im genau sehen Wollen, im Treffen. Feinstes Registrieren differenziertester Erscheinungsformen ist höchster Ehrgeiz des Pleinairisten. Das Klare, Faßbare und scharf Umrissene muß seinem auf feinste Abgewogenheiten abgestimmten Auge uninteressant, barbarisch, ja brutal erscheinen. Es leistet der Kunst genauesten Treffens keinen Vorschub, macht sie überflüssig.

Bringen wir das Korrelatverhältnis zwischen der Kunst des Treffens und dem unklaren Motiv auf eine Formel, so handelt es sich für den Pleinairisten stets entweder um Treffen eines Verunklärten oder um Verunklärung mittels des Treffens.

Licht und Farbe.

Folgendes Bild bietet sich zwei aus einem Eisenbahnabteil Schauenden an einem glutheißen Sommertag:

> "The wide expanse of landscape quivered up and down like the flame of a taper, as they steamed along through the midst of it. Placid flocks of sheep reclining under trees a little way off appeared of a pale blue colour. Clover fields were livid with the brightness of the sun upon their deep red flowers" [8]).

Worin offenbart sich hier der Pleinairist? Nicht die Objekte als solche interessieren, sondern die Art, wie sie unter dem Einfluß von Licht, Luft und Farbe in einem gegebenen Augenblick erscheinen. Erst der Pleinairist kennt blaue Schafe. Die den Dingen bei den alten Malern unveräußerlich anhaftende Lokalfarbe, die nur durch eine mehr oder minder starke Beimischung von Grau abgetönt wurde, macht der Nüance, der valeur Platz, — die Eigenfarbe der Erscheinungsfarbe. Der intensive Sonnenglast [9]) raubt dem Klee sein eigentliches, gewohntes Rot, um das Ganze bleifarben erscheinen zu lassen. Schon hierin erblicken wir das Prinzip der Unklarheit, denn dadurch, daß der Impressionist den Objekten ihre gewohnte Qualität raubt und ihre Erscheinungsfarbe vom beständig wechselnden und im Übergang befindlichen Tageslicht abhängig macht, verunklärt er sie für den Beschauer, — raubt er ihnen ihren An Sich Charakter.

Das ist die alles umwälzende Entdeckung des Pleinairisten, daß er die starre Farbe der alten Malerei, die diesem oder jenem Ding als Wesensqualität unveräußerlich anhaftete — etwa als blau des Himmels und Meeres, als grün des Baumes und weiß der

8) D. R. S. 19.

9) Das Phänomen der vibrierenden Luft wird bei der Besprechung des „An sich Unklaren" behandelt werden.

Wolke — als eine bloße Fiktion erkennt, und daß er an dessen Stelle den Farbton setzt, der, abhängig von Atmosphäre, Zeit und Ort, in steter Wandlung begriffen ist [10]).

Verlieren so die festen Gegenstände ihren Eigenwert, ihre moralische Qualität gleichsam, so geht diese auf Licht und Farbe über, die jetzt an sich genossen werden, während sie im Rahmen der alten Malerei (als Lokalfarbe und clair obscure etwa) nur Funktionen im Dienste einer Formdeutung und -klärung gewesen waren. Die neue Wertung macht sich bemerkbar in der Wahl der Gegenstände, die von rein farblichen Erwägungen getätigt wird. Der Gegenstand als solcher verliert seine Bedeutung völlig [11]).

> "Crowds — mostly of women — were surging, bustling, and pacing, up and down. Gaslights glared from butchers stalls, illuminating the lumps of flesh to splotches of orange and vermilion, like the wild colouring of Turner's later pictures, . . ." [12]).

Courbet war der erste gewesen, der es gewagt hatte, Fleisch zu malen. Hardy, hier in den Spuren Turner's, die wir späterhin noch verfolgen werden, scheut ebenfalls einem so „profanen" Motiv zurück. — Was besagt der Gegenstand, solange seine Farbe das Auge besticht! Sie allein entscheidet über den malerischen Wert oder Unwert eines Motives. Fleisch wird Farbe, die Substanz reduziert sich auf ihre Oberfläche, die Form wird zum Fleck, — Drei-Dimensionalität schrumpft zusammen zum Zwei-Dimensionalen.

Bloße das Auge bestechende Farbigkeit beherrscht auch in folgenden Bildern die Motivwahl, — so, wenn Hardy sich darin gefällt, die unerschöpfliche Farbvarietät einer Schonung im Herbst als

> "rich enough in hues to exhaust the chromatic combinations of an artist's palette" [13])

zu charakterisieren und wenn es weiterhin von ihr heißt:

> "occasional dottings of other varieties (of trees) give maroons and purples of every tinge" [14]).

Auf wahrer Jagd nach Nüancen finden wir Hardy etwa hier:

> "Placidly spread out before her on the south was the open Channel, reflecting a blue intenser by many shades than that of the sky overhead, and dotted in the foreground by half-a-dozen small craft of contrasting rig, their sails graduating in hue from extreme whiteness to reddish brown, the varying actual colours varied again in a double degree by the rays of the declining sun" [15]).

Zugleich spüren wir in der genauen Gegeneinanderabwägung der valeurs [16]) von Himmel und Wasser die Tendenz, sinnlich gerade noch wahrnehmbare, letzte Tondifferenzierungen zu erfassen, oder

---

10) Vgl. Hamann S. 24.

11) „Da Alles Farben trägt, wird gleichgültig, Was ich male; nur wichtig, Wie ich male. Das heißt, wie reich mein Auge die Welt sieht an Farben, Lichtern und Valeurs." (Deri S. 14) (Sperrdruck beim Verfasser).

12) B. E. S. 157.

13) B. E. S. 324.

14) B. E. S. 324.

15) D. R. S. 28.

16) „Valeur" nach H. Vollmer, Kunstwissenschaftliches Wörterbuch: „Farbenwert, Tonabstufung innerhalb ein und derselben Farbe".

wie wir sagen wollten, zu t r e f f e n. Dieselbe Freude am Gepränge kaum merklich abgestufter Farbwerte spricht aus folgendem Bild:

"The various species of trees had begun to assume the more distinctive colours of their decline, and where there had been one pervasive green were now twenty greenish yellows, the air in the vistas between them being half opaque with blue exhalation" [17]).

Gelegentlich stoßen wir auf wahre Farbsymphonien:

" . . the warm scarlet of the geraniums, glowing most conspicuously, and mingling with the vivid cold red and green of the verbenas, the rich depth of the dahlia, and the ripe mellowness of the calceolaria, backed by the pale hue of a flock of meek sheep feeding in the open park" [18]).

So sehr ein solches Bild zu stilistischen Interpretationen auffordert [19]), so müssen wir uns doch, um nicht allzusehr in die Breite zu geraten, lediglich auf die Untersuchung seiner durch innere Veranschaulichung gewonnenen Daten beschränken.

Diese Bilder sind mit Augen gesehen, die scheinbar nur Farben auffassen, die auf Formen nicht reagieren.

Bei Hamann finden wir folgende Charakterisierung der Kunst eines Whistler:

„ . . die Kunst einiger Impressionisten beschränkt sich auf einen einzigen Farbenton, auf das farblose Grau, und schwelgt nur in der Wahrnehmung feinster Helligkeitsdifferenzen, zartester Übergänge" [20]).

Diese Definition könnte wörtlich gemünzt sein auf ein Bild wie das folgende:

"As seen from the vicarage dining-room, which took a warm tone of light from the fire, the weather and scene outside seemed to have stereotyped themselves in unrelieved shades of gray. The long-armed trees and shrubs of juniper, cedar and pine varieties, were g r a y i s h - b l a c k ; those of the broad-leaved sort, together with the herbage, were g r a y i s h - g r e e n ; the eternal hills and tower behind them were g r a y i s h - b r o w n ; the sky, dropping behind all, g r a y of the purest melancholy.

Yet in spite of thes sombre artistic effect, the morning was not one which tended to lower the spirits. It was even cheering. . ." [21]).

Wichtig ist besonders der Nachsatz. Es handelt sich nicht etwa um ein „Stimmungsbild" im Sinne einer romantischen Gefühlsprojektion in die Landschaft. Das Entscheidende ist auch hier wieder das ganz entgegengesetzt geartete, artistische Vergnügen am Treffen. Darüber hinaus ist gerade die Vorliebe für „blasse und verhaltene Far-

17) Vgl. A. L. S. 257.

18) Vgl. D. R. 74/75.

19) — etwa dazu, den „deskriptiv-impressiven" Charakter jener wiederholt auftauchenden substantivierten Farbadjektiva als charakteristisches stilistisches Merkmal unserer Wortbilder herauszustellen (Deutschbein).

20) Hamann S. 25.

21) B. E. S. 34. Unterstreichungen und Sperrdruck — wenn nicht ausdrücklich anders bemerkt wird — immer von uns.

ben", für „Mischfarben" ein Charakteristikum des konsequenten Impressionismus [22]). Alle Möglichkeiten werden ausgeschöpft. In diesen feinsten Nüancierungen feiert das vom Impressionismus kultivierte, subtilste Farbunterscheidungsvermögen seine Triumphe.

Eine weitere Entdeckung des Pleinairismus im Gefolge der neuen Licht- und Luftemanzipation ist die der Luftperspektive.

Hatte die alte Landschaft zur Darstellung der Bildtiefe perspektivischer Konstruktionen bedurft, so offenbart sich jetzt dem verfeinerten Auge des Pleinairisten die in die Weite führende Landschaft als ein durch die dazwischenliegenden Luftschichten nach hinten zu beständig sich abwandelndes Farbengewirk, und zwar erfolgt diese Abwandlung nach Blau hin [23]). Daß Hardy sogar diese atmosphärischen Feinheiten zumindest beobachtet, wenn nicht gar theoretisch durchdacht hat, beweist folgendes Bild.

> "Red rocks overhung them, and, receding into distance, grew livid in the blue grey atmosphere" [24]).

Hier haben wir das Hinübergleiten eines Tones in einen andren unter dem Einfluß blau-grauer, dazwischentretender Atmosphärenschichten. Das Bleifarbene, Fahle ist überhaupt eine der ständig wiederkehrenden Lieblingstönungen Hardys. Es bemächtigt sich leicht eines „Stimmungscharakters" und zieht so das Bild hinüber in den später zu besprechenden romantischen Stilkreis. Hier handelt es sich jedoch noch um ein bloßes, seelisch neutrales fixieren Wollen eines interessanten Phänomens.

In denselben Zusammenhang gehören Bilder wie die beiden folgenden, deren pleinairistischer Charakter deutlich aus der Atelierterminologie spricht, und aus denen hervorgeht, wie stark Hardy die jeweilige atmosphärische Konstellation bis in ihre feinsten Verästelungen hinein beim Malen eines Fernbildes berücksichtigt.

> "The atmosphere beneath is langurous, and is so tinged with azure that what artists call the middle distance partakes also of that hue, while the horizon beyond is of the deepest ultramarine" [25]).

> "The air was rendered so transparent by the heavy fall of rain that the autumn hues of the middle distance were as rich as those near at hand, and the remote fields intercepted by the angle of the tower appeared in the same plane as the tower itself" [26]).

Ein weiteres Kriterium für die Pleinairisten ist das Motiv der bunten, meist blauen oder violetten Schatten im Gegensatz zur alten Malerei, die den Schatten stereotyp durch einfache Grau- bezw. Schwarztönung erzielt hatte. War er in der alten Malerei nichts als Mittel, Erklärer der Raumsituation [27]), so macht er jetzt eine Entwicklung zur Eigenwertigkeit durch. Er wird als an sich interessant emp-

---

22) Vgl. Hamann S. 25.
23) Vgl. Deri S. 16.
24) B. E. S. 134.
25) Tess S. 11.
26) F. M. C. S. 372.
27) Vgl. Hamann S. 24.

funden[28]). Auch er ist als licht- und farbbedingte Erscheinung dem dauernden Wechsel unterworfen.

> "It was just that stage in the slow decline of the summer days, when the deep, dark, and vacuous hot-weather shadows are beginning to be replaced by blue ones that have a surface and substance to the eye"[29]).

Das treffsüchtige Auge begnügt sich nicht einmal mit der Feststellung der Bläue des Schattens; sogar seine scheinbare Rauhigkeit wird von Hardys übersensiblen Nerven registriert. An anderer Stelle heißt es:

> "Between the eye and the flaming West, columns of smoke stand up in the air like tall trees. Everything in the shade is rich and misty blue"[30]).

Über die bloße Farbigkeit des Schattens hinaus bedeutet natürlich seine atmosphärische Qualität noch eine Akzentuierung des spezifisch Impressionistischen. Mit einem Schlagschatten haben wir es im folgenden zu tun:

> " . . . the trumpet-major, backed by a lilac shadow as tall as a steeple, blazed in the rays like a very god of war[31]).

Wie modern Hardy mit dieser „Malerei" der farbigen Schatten ist, beweist etwa Duret's Versicherung, daß sie noch im Jahre 1877, also sieben Jahre nach dem Erscheinen von "Desparate Remedies", in Frankreich „eine ungeheure Neuerung bedeuten"[32]).

Keinen direkten Bildcharakter trägt eine stattliche Reihe von kurzen Definitionen, die den allmählichen Wechsel aus einer Beleuchtung in eine andere, — das Übergehen einer Landschaftsstimmung[33]) in eine andere, — schildern. Gerade in dieser Vorliebe für die stete Veränderung, in dem festhalten Wollen flüchtigster atmosphärischer Verwandlungen offenbart sich das Auge des Pleinairisten. Hier auf diesem Gebiete ist außerdem der Wortmaler einmal dem Maler überlegen. Monet, der dieselbe Kathedrale von Rouens an einem Tage 18 mal malt, macht fast den Eindruck, als versuche er, die der Malerei gesteckten Grenzen zu durchbrechen, um das Moment der fließenden Zeit, dem der Wortmaler Rechnung tragen kann, hinzuzuerobern. Er wird zum Kinematografen. Gesetzt, man ordnete seine Bilder in einem Filmstreifen hintereinander an, so sähe man die Kathedrale im steten Beleuchtungswechsel eines Tages allmählich vom Morgen in den Abend hinübergleiten.

Hardy gibt jene tonlichen Übergänge folgendermaßen:

28) Vgl. Hamann S. 24: „Jetzt müssen sie als Farbe zu der Gegenfarbe stimmen oder selbst interessant sein durch die sinnliche Freude, die jedes Farbige vor dem Farblosen voraus hat."
29) D. R. S. 68.
30) B. E. S. 332.
31) T. M. S. 102.
32) Vgl. Duret S. 144.
33) Das Wort Stimmung - bezeichnet im Umkreis pleinairistischer Kunst nichts weniger als ein gefuhlsschwanger Stimmungsvolles. Es handelt sich jetzt vielmehr um die ausschließlich mit den Sinnen erfaßbare, stets wechselnde und stark differenzierte Konstellation der Medien von Licht, Farbe und Luft (vgl. S. 63).
34) B. E. S. 441.

"The yellows of evening had turned to browns, the dusky shades thickened, . . ." [34])

oder: "the uniform cloak of darkness without began to turn to a disordered medly of grays" [35]).

Wir sehen, hier kann er seiner Vorliebe für die Nüance genugtun, indem er ganz summarisch die atmosphärischen Vorgänge allein erfaßt, ohne ihre Wirkung an irgend einem festen Objekt darzutun. Sein Meisterstück im Rahmen dieser „lebenden Bilder" ist jedoch die Darstellung gerade eines festen Körpers, eines Hauses, im allmählichen Hinüberdämmern vom Abend in die Nacht:

"The dusk had thickened into darkness while they thus conversed, and the outline and surface of the mansion gradually disappeared. The windows, which had before been as black blots on a lighter expanse of wall, became illuminated, and were transfigured to squares of light on the general dark body of the night landscape as it absorbed the outlines of the edifice into its gloomy monochrome" [36]).

Hier begegnet uns auch einmal ein vollimpressionistisches, aber sonst bei Hardy sehr seltenes Motiv: Das Verschwimmen und Schwinden einer Umrißlinie, ihr aufgesaugt Werden von der allgemeinen Finsternis. Im übrigen gehört dieses Bild eigentlich nicht mehr in den pleinairistischen Motivkreis, sondern es weist mit seiner Betonung des Helldunkels bereits auf das „Stimmungsbild", das später behandelt werden wird.

Neben dieser „lebenden" Darstellung kennt Hardy aber auch die andere Art, die des Malers, — einen Moment herauszugreifen und zu fixieren. Er leitet irgendein Geschehnis mit einer minutiösen Analyse der jeweilig herrschenden Stimmung ein.

"We gaze upon the spectacle at six o'clock on this midsummer afternoon, in a melon-frame atmosphere and beneath a violet sky" [37]).

— "In a melon-frame atmosphere" —. Was Hardys Stil anbetrifft, so geht er nahezu ebensoweit wie die Goncourts im Aufsuchen eines „épithète rare", des allein ganz treffenden, feinst Abgewogenes sagenden Wortes [38]). Wenn Johnson sich an der Zusammenstellung der Worte in "monochromatic Lammas sky" etwa stößt [39]), (es gibt unzählige, ähnlich kühne Wortkompositionen bei Hardy) so tadelt er damit nur das spezifisch Impressionistische an Hardys Stil. Wissenschaftliche Fachausdrücke dienen der Verstärkung der Genauigkeit als dem herrschenden Prinzip innerhalb Hardyscher Wortkunst.

Jedenfalls spricht sich in der Vorliebe für diese Übergangs- und Momentfixationen der Hang zu einem rein artistischen, vorwiegend technisch betonten Treffen aus.

---

35) Tess S. 373.
36) B. E. S. 14.
37) B. E. S. 160.
38) Vgl. Hedgcock S. 443: „Le trait distinctif du style de M. Hardy est la précision, le désir de faire partager intégralement au lecteur l'impression éprouvée par l'écrivain."
39) Johnson S. 80.

Das Eigentümliche, Seltsame, aus dem Rahmen des Alltäglichen Fallende, erregt ebenfalls das Interesse des Pleinairisten, so die verborgene oder geheimnisvolle Lichtquelle, deren mysteriöser Charakter ihn allerdings nur insoweit interessiert als sie zum genauesten Treffen einlädt. Denn hier schaltet ja das der reinen Impression so feindliche W i s s e n um die Dinge aus, um einer „unvoreingenommenen" Betrachtung Platz zu machen.

> "Knapwater Park is the picture — at eleven o'clock on a muddy, quiet, hazy, but bright morning — a morning without any blue sky, and without any shadows, the earth being enlivened and lit up rather by the spirit of an invisible sun than by its bodily presence" [40]).

Auffällig oft kehrt das Phänomen des "inverted light" bei ihm wieder, so etwa hier:

> "In other directions, the fields and sky were so much of one colour by the snow, that it was difficult in a hasty glance to tell whereabouts the horizon occurred; and in general there was here, too, that before-mentioned preternatural inversion of light and shade which attends the prospect when the garish brightness commonly in the sky is found on the earth and the shades of earth are in the sky" [41]).

Wie für Monet, so ist auch für Hardy die Sonne keineswegs eine unveränderliche, immer gleiche Helligkeit spendende Lichtquelle, sondern jede Stunde, ja eigentlich jede Minute hat ihre e i g e n e Sonnenbeleuchtung.

> "her first sight ... was the perpendicular face of Beachy Head, gleaming white in a brilliant six-o'clock-in-the-morning sun" [42]).

Ehrgeiz des Pleinairisten ist es, in der Differenzierung der jeweiligen Stimmung bis an die äußerste „Reizschwelle" seiner sensorischen Rezeptivität vorzustoßen, die Eindrücke, wie Monet, in ihrer größten „Vergänglichkeit" [43]) festzuhalten. Diese Bilder haben den Charakter von Randbemerkungen; sie machen kaum den Versuch, direkt veranschaulichend zu wirken. Dafür aber leisten sie für das Romangeschehen das, was gewisse moderne Bühnenanweisungen für das Drama leisten: sie schaffen jene Atmosphäre, die nicht nur untrennbar ist von der Handlung, sondern unter Umständen zu einem sie treibenden Faktor werden kann.

> "It was a yellow, lustrous, late autumn day, one of those days of the quarter when morning and evening seem to meet together without the intervention of a noon" [44]).
>
> "It was that stagnant hour of the twenty-four when the practical garishness of Day, having escaped from the fresh long shadows and enlivening newness of the morning, has not yet

---

40) D. R. S. 336.

41) F. M. C. S. 115. Vgl. hierzu Müller Freienfels/Kafka S. 321: Neuere Maler suchen ihren Stolz gerade in der Darstellung recht abnormer Beleuchtung." (vgl. auch S. 94).

42) B. E. S. 339.

43) Vgl. Duret S. 88.

44) D. R. S. 235.

made any perceptible advance towards acquiring those mellow and soothing tones which grace its decline" [45]).

Die 24 Stunden sind gleichsam 24 Individuen für den Pleinairisten mit 24 Physiognomien, deren eine Hardy hier andeutend charakterisiert. Zur Kennzeichnung dieser „Malart" diene eine Bemerkung Duret's, in der er auf Monet's Serienbilder anspielt:

„Im Fluge die Veränderungen zu erhaschen, sie lebendig auf dem Bild wiederzugeben, scheint ein Prozeß von feinstem Zartgefühl zu sein, der eine ganz außergewöhnliche Auffassung ... erfordert" [46]).

Bewegung.

Unsere Einteilung in verschiedene Motivkreise kann natürlich nicht mehr sein als eine Hilfskonstruktion, die die jeweils dominierenden Elemente auf Kosten der anderen, weniger stark hervortretenden, heraushebt. Im Grunde genommen ist jedes pleinairistische Motiv bewegt; dafür sorgt schon das plein-air, das in steter Vibration alle Darstellungsgegenstände einhüllt. Darüber hinaus aber legt der Pleinairist eine besondere Vorliebe für das Bewegte, Vorüberhuschende einer Erscheinung an den Tag, eine Vorliebe, die natürlich im engsten inneren Zusammenhange steht mit dem übergeordneten Prinzip der Unklarheit wie auch mit dem phänomenalen Charakter des pleinairistischen Bildes.

Monet, der konsequenteste Pleinairist war eigentlich der Maler des Wassers, und in der Tat vereinigt die Wasserfläche als Motiv in sich all das, was das Auge des Pleinairisten am stärksten besticht. — Sie ist stets bewegt, formlos unbestimmt und als stark reflektierendes Medium Brennpunkt und verschwenderischer Vervielfältiger allen Licht- und Farbenspiels. Hardy spricht einmal bei Gelegenheit eines Regens von "all those infinite beauties that arise from the union of water and colour with high lights" [47]). So finden wir denn auch in Hardys „Marinebildern" all jene Merkmale wieder, die den Pleinairisten ausmachen:

"the turned to look at the dashes of lurid sunlight, like burnished copper stars afloat on the ripples, which danced into and tantalized their vision" [48]).

Hier bei der Darstellung des Wassers können einmal Farbe, Licht und Bewegung rein an sich, unabhängig von der lästigen Bindung an die Form genossen werden. Der Pleinairist, der die umgebende Natur rauschhaft, in einer "exaltation des sens" [49]) erlebt, kann über sie nicht mehr aussagen als daß sie sein Auge „tantalisiert"; — das ist gleichsam das höchste Lob, das er ihr spenden kann. Was die Neo-Impressionisten zu ihrer Verwissenschaftlichung der Farbbehandlung veranlaßt, das ist einzig und allein der Wunsch, die „leuchtende Farbe", das das Auge Blendende einer besonnten Landschaft wiedergeben zu können, — dem Bilde selbst das Strahlende

45) D. R. S. 6.
46) Duret S. 97.
47) F. M. C. S. 371.
48) B. E. S. 336.
49) Geffroy I S. 124.

einer natürlichen Lichtquelle mitzuteilen. Einer ihrer Wunschträume dürfte der gewesen sein, die Sonne malen zu können. Überall dringt der Pleinairist bis an die Grenzen des nicht mehr Darstellbaren vor. Einen wahren Licht- und Farbenschmaus gibt uns Hardy im folgenden Bild:

> "A huge inflamed sun was breasting the horizon of a wide sheet of sea which, to her surprise and delight the mansion overlooked. The brilliant disc fired all the waves that lay between it and the shore at the bottom of the grounds, where the water tossed the ruddy light from one undulation to another in glares as large and clear as mirrors, insessantly altering them, destroying them, and creating them again; while further off they multiplied, thickened, and ran into one another like struggling armies, till they met the fiery source of them all" [50]).

Man beachte, wie sich Hardys ganzes Interesse hier auf die Wiedergabe des unendlich Bewegten, auf den Reiz des steten sich Veränderns, ineinander Verfließens und Verschmelzens konzentriert. Das Momentane, Flüchtige, Einmalige in seiner vorüberhuschenden und nur einen Augenblick lang erfaßbaren Erscheinungsform reizt den Impressionisten; — dem Statischen, unverrückbar Gegebenen, Bleibenden vermag er keinen Reiz abzugewinnen. Selbst der denkbar ruhigsten Wasserfläche beläßt er doch noch jenes kaum merkliche, träge Schwanken, das die Farb- und Lichtreflexe in stetem Wechsel erhält:

> "The breeze had entirely died away, leaving the water of that rare glassy smoothness which is unmarked even by the small dimples of the least aërial movement. Purples and blues of divers shades were reflected from this mirror accordingly as each undulation sloped east or west" [51]).

Ein weiteres dem Pleinairisten interessantes Phänomen ist das Huschen der Brisen über das Wasser, jener aufgerauhten Flecken, die ganz plötzlich irgendwo entstehen, — dann vor dem Winde her über das Wasser schießen, — um ebenso schnell wieder zu verschwinden, wie sie aufgetaucht waren.

> "Unexpected breezes broomed and rasped the smooth bay in evanescent patches of stippled shade," . . [52]).

Das treffen Wollen, Hardys impressionistischen Ehrgeiz, die "closeness of phrase to vision" [53]) herzustellen, spricht aus einem Bild wie dem folgenden, in dem wir wieder etwas von einer „écriture artiste" zu verspüren meinen:

> "Outside, where the broad Channel appeared, a berylline and opalized variegation of ripples, currents, deeps, and shallows, lay as fair under the sun as a New Jerusalem," . . [54]).

Aber nicht nur Hardys Marinebilder zeugen von seiner Vorliebe für das Bewegte, auch sonst finden wir Bewegungsvorgänge recht häufig. Das die Impressionisten von jeher fesselnde Problem der

---

50) H. E. S. 43.
51) D. R. S. 53.
52) H. E. S. 353.
53) Br. L. S. 66.
54) H. E. S. 273.

Darstellung sich drehender Räder [55]) hat auch Hardy beschäftigt; denn wir begegnen einer ganzen Reihe dieser Bilder:

> .. "there whizzed along past them a brand=new gig, so brightly polished that the spokes of the wheels sent forth a continual quivering light at one point in their circle, and all the panels glared like mirrors in Dick and Fancy's eyes" [56])

oder es heißt sehr ähnlich von einem Brougham:

> "It reflected the rays of the sun in a flash from its polished panels as it turned the angly, the spokes of the wheels bristling in the same light like bayonets."

In den Kreis der unter dem Gesichtswinkel der Bewegung zu betrachtenden Bilder fällt noch ein Motiv, das bisweilen bei stilkritischen Betrachtungen als untrügliches Merkmal impressionistischer Begabung angeführt wird, — das Motiv der lichtdurchschossenen Blätter:

> "Paula looked up amid the green light which filtered through the leafage as far as her eyes could stretch" [57]).

Die Besonderheit dieses durch das Blattwerk hindurchfiltrierten Lichtes besteht darin, daß es dem Waldinneren jeden räumlichen Charakter raubt; es löst Stämme, Äste, Baumgruppen und überhaupt alle plastischen Werte auf, um sie in ein bloßes Farbflimmern überzuleiten. Die leiseste Bewegung der Baumwipfel erwirkt ein die Augen verwirrendes Huschen der Blattschatten auf Erdboden und Baumstämmen, das jedes genaue Fixieren eines Gegenstandes unmöglich macht. Und eben aus dieser eingehenden und in aller Ruhe vergleichenden Fixation des Gesehenen resultiert aller Raum= und Tiefeneindruck. Das Spiel jenes filtrierten Lichts Genießen heißt auf die Eigenform der dahinterliegenden Objekte Verzichten:

> "He sat ... watching the chequered lights and shades on the tree=trunks," ... [58]).

Ein durch einen nächtlichen Wald Schreitender erzeugt ein förmliches Licht= und Schattenrennen über seinen Körper hin:

> "He drew near and under the rich foliage growing about the outskirts of Endelstow Park, the spotty lights and shades from the shining moon maintaining a race over his head and down his back in an endless gambol" [59]).

An sich Unklares.

Licht, Farbe und Bewegung waren bisher die die Unklarheit des Dargestellten bewirkenden Faktoren. Jetzt werden wir es jedoch mit an sich unklaren Motiven zu tun haben.

Unklar ist etwa ein nur teilweise, als Ausschnitt gesehenes Motiv. Mit der Wiedergabe eines solchen Ausschnittes offenbart der betreffende Maler sein ausschließlich „malerisches", d. h. nicht vom Inhalt des Dargestellten abhängiges Interesse. Wenn Degas nicht davor zurückschreckt, seine Balleteusen durch den Bildrahmen zu

55) Vgl. die zahllosen Rennbilder im Umkreis pleinairistischen Schaffens.
56) U. G. T. S. 163.
57) A. L. S. 387.
58) B. E. S. 136.
59) B. E. S. 100.

geschnenden, so heißt das, daß er nicht Tänzerinnen, Individuen malen will, sondern Momentausschnitte aus einem Tanz, wobei man den Tanz keineswegs symbolisch zu verstehen hat, sondern als rein optisches Phänomen. Eine vollständig gesehene Scene hat stets einen gewissen Bedeutungsinhalt, von dem schwerer zu abstrahieren ist als von einer nur teilweise gesehenen, die das, was sie an intellektueller Eindringlichkeit verliert, an optischer gewinnt.

So wird uns eine Gartengesellschaft folgendermaßen beschrieben:

> „ . . an occasional blink of bright colour, trough the foliage, being all that was visible of the assembly from Mrs. Garland's windows" [60]).

Oder Hardy präsentiert uns eine exerzierende Truppe wie folgt:

> "On drawing near, they saw through the boughs of a clump of intervening trees, still leafless, but bursting into buds of amber hue, a glittering which seemed to be reflected from points of steel. In a few moments they heard above the tender chiming of the church bells the loud voice of a man giving words of command, at which all the metallic points suddenly shiftet like the bristles of a porcupine, and glistened anew" [61]).

„Dem Impressionisten (ist) jeder Ausschnitt aus der Natur recht, wie er sich ihm bietet" [62]).

Die dem Pleinairismus geläufigste Art der Verunklärung ist jedoch die Einhüllung der Objekte in Nebel und Dunst, die atmosphärische Verschleierung der Landschaft [63]). Eine für den Pleinairisten ganz besonders charakteristische Art der atmosphärischen Verunklärung lernten wir bereits kennen [64]).

> "The wide expanse of landscape quivered up and down like the flame of a taper, as they steamed along through the midst of it" [65]).

Dieses Flimmern der heißen, über den Feldern schwimmenden Luft ist ein optisch so wenig aufdringliches Phänomen, daß erst das gleichsam überzüchtete Auge des Pleinairisten ihm Beachtung zu schenken begann. Seinen verfeinerten Sinnenorganismus mußten gerade die zartesten, bisher nicht dargestellten atmosphärischen Vorgänge fascinieren.

> "he was yourneying along . . . watching the damp slopes of the hill-sides as they streamed in the warmth of the sun, . . ." [66])
>
> "The oat harvest began, and all the men were a-field under a monochromatic Lammas sky, amid the trembling air and short shadows of noon" [67]).

Die Hitze wird in den Kreis des malerisch Darstellbaren einbezogen, — ein Prozeß letzter Verfeinerung der technischen Mittel,

60) T. M. S. 24 25.
61) T. M. S. 208.
62) Hamann S. 21.
63) Vgl. Müller-Freienfels/Kafka S. 322: „Im 19. Jahrhundert wird die Luft sozusagen der Hauptvorwurf des Bildes, von dem die andern Objekte alle mehr oder weniger abhängen."
64) vgl. S. 40.
65) D. R. S. 19.
66) U. G. T. S. 121.
67) F. M. C. S. 254

— und folgende Bemerkung Hardys mutet an wie eine Notiz aus dem Tagebuch eines pleinairistischen Malers:

"Venice is composed of blue and sunlight. ... Venice requires h e a t to complete the picture of her. Heat is an artistic part of the portrait of all southern towns" [68]).

Hier spricht der Sensualist Hardy, der M a l e r, für den die Welt ein farbiges Phänomen ist.

Atmosphäre ist fester und nicht wegzudenkender Bestandteil eines jeden pleinairistischen Landschaftsbildes, — daher die leichte Verschwommenheit des Dargestellten, auch dann, wenn kein eigentlicher Nebel zu sehen ist. Stets spüren wir eine leichte Verdunstung des Hintergrundes.

Auch bei Hardy werden atmosphärische Besonderheiten außerordentlich oft Hauptvorwurf seiner Bilder.

„The air was charged with a lurid exhalation that blurred the extensive view" [69]).

Hier handelt es sich um jene leichte Verdunstung der Ferne, die das konturenfeindliche Auge des Pleinairisten befriedigt und einen „malerischen" Schleier über die Dinge breitet. Selbst einfachste und prosaischste Motive erhalten so einen gewissen Reiz, wenn nicht gar einen poetischen Schimmer.

"Far in the shadows semi-opaque screens of blue haze made mysteries of the commonest gravel-pit, dingle, or recess" [70]).

Bereits erörterte Erscheinungen wie die der Luftperspektive und des invertierten Lichtes gehören auch hierher, und es zeigt sich wieder, wie unzertrennlich miteinander verknüpft Licht-, Luft- und Farbdarstellung letzten Endes sind. Die Luftperspektive ergibt sich aus engster Zusammenwirkung aller 3 Elemente. Für die enorme Prachtentfaltung der Farbe im Pleinairismus ist nicht nur das neuentdeckte Freilicht verantwortlich zu machen, sondern auch die neuentdeckte Atmosphäre. In und an ihr erst vollzieht sich die das Auge verwirrende Brechung und Spaltung der Pigmente in die Unzahl der Nuancen und Valeurs.

Ein sehr schönes Beispiel für die farbenzeugende und -abwandelnde Funktion der Atmosphäre liefert uns ausnahmsweise einmal R. N.:

"The open hills were airy and clear, and the remote atmosphere appeared, as it often appears on a fine winter day, in distinct planes of illumination independently toned, the rays which lit the nearer tracts of landscape streaming visibly across those further off: a stratum of ensaffroned light was imposed on a stratum of deep blue, and behind these lay still remoter scenes wrapped in frigid grey" [71]).

Die verschiedenen Luftschichten brechen je nach Position und Feuchtigkeitsgehalt das farbige Licht auf verschiedene Weise und erzeugen so jene Fülle von Farbvariationen, die die Eigenart des pleinairistischen Bildes ausmachen.

68) E. L. S. 254.
69) A. L. S. 389.
70) T. T. 136.
71) R. N. 135.

Aber nicht nur Farbe und Atmosphäre stehen im engsten Wechselverhältnis zueinander, sondern auch Licht und Atmosphäre. In folgenden Beispielen wird das Licht auf Grund außergewöhnlicher Wetterumstände zum verunklärenden Faktor, — es gewinnt atmosphärischen Charakter:

> "But the thick clouds overspreading the whole landscape rendered the dim light pervasive and grey: it appeared as an attribute of the air" [72]).

> "The gray morning had resolved itself into an afternoon bright with a pale pervasive sunlight, without the sun itself being visible" [73]).

Die Sonne ist verschleiert, und das Licht bemächtigt sich der feuchten Atmosphäre als eines tragenden und leitenden Mediums, um so, — zu einem Bestandteil der Atmosphäre geworden, — wie diese alles zu durchdringen, ohne an seine unter normalen Umständen zu erwartende bestimmte Einfallsrichtung gebunden zu sein. All diese anormalen Lichteffekte, die sich übrigens ganz besonders häufig und gelegentlich beinahe wörtlich wiederholt finden, verraten jene „Sucht nach dem Absonderlichen und Gesuchten", die nach Hamann „auch zum Wesen des Impressionismus gehört" [74]).

Nur andeutend kann über die Fülle der „Bilder" gesprochen werden, die gröber — durch Nebel und Staubwolken etwa — verunklärt sind. Ein Sumpf wird so gesehen:

> "A morning mist hung over it now — a fulsome yet magnificent silvery veil, full of light from the sun, yet semi-opaque — the hedge behind it being in some measure hidden by its hazy luminousness" [75]).

Der Reiz einer solchen Komposition wird noch stark erhöht durch das Hinzutreten glitzernder, die Sonne reflektierender Waffen:

> "At a distance behind these came a cloud of dust enveloping more and more troops, their arms and accoutrements reflecting the sun through the haze in faint flashes, stars, and streaks of light" [76]).

Diese Motive sind jedoch weniger typisch für den Pleinairisten, dessen differenzierte Sinnesorgane vorzugsweise auf feinere atmosphärische Effekte reagieren, so etwa auf jene leichte, bereits besprochene mittägliche Verdunstung der Gegenstände durch die vibrierende Luft.

Die alte Malerei hatte ihre Darstellungsgegenstände gleichsam im luftleeren Raume erblickt; sie hatte etwas ignoriert, was der Pleinairist jetzt mit einem Schlage neu entdeckt: die Atmosphäre. Wie eine Gelbscheibe schaltet er sie zwischen Betrachter und Objekt, und so gewinnt bei ihm plötzlich die ganze Natur ein anderes Gesicht, ein Gesicht, das uns stets wie durch einen leichten Schleier hindurch gesehen erscheint.

---

72) D. R. 428.
73) B. E. 39.
74) Hamann S. 3.
75) F. M. C. S. 355/56.
76) T. M. S. 5/6.

Sogar der Mensch als das eigengesetzliche Wesen schlechthin, an den uns tausenderlei erfahrungsmäßige Beziehungen ketten, den wir in erster Linie als Wesenheit zu betrachten gewohnt sind, — selbst der wird vom Pleinairisten entpersönlicht und dem Gesetz rein optischen Sehens [77]) unterworfen. Er wird zu einem Stück Landschaft, zu einem Farbfleck. Wir haben kein persönliches Interesse mehr an ihm:

> "The spectators, who, unlike our party, had no personal interest in the soldiery, saw only troops and battalions in the concrete, straight lines of red, straight lines of blue, white lines formed of innumerable knee-breeches, black lines formed of many gaiters, coming and going in kaleidoscopic change" [78]).

Hier handelt es sich um einen krassen Fall, um battalionsweise marschierende Soldatenreihen, — ein pleinairistisches Motiv par excellence. Wesentlich für uns ist die Haltung der Zuschauer, das fehlende persönliche Interesse, die Ausschaltung aller inneren Beziehungen zu den Soldaten. Es ist klar, daß uns das um so leichter gelingen muß, je weiter der betreffende Mensch entfernt ist von uns, je weniger erinnerungsmäßige Assoziationen er dadurch heraufbeschwören kann, daß wir ihn von nahem, aufmerksam betrachten, denn jeder „aufmerksame Blick" „theoretisiert" ja schon, er enthält nicht mehr bloß den reinen Reiz, er enthält mehr, er enthält einen menschlichen Zusatz" [79]).

Das ist auf sonstige Darstellungsgegenstände bezogen; es gilt im höchsten Maße in Bezug auf den Menschen als malerisches Objekt. Betrachten wir ihn, so ist der „menschliche Zusatz" in uns ganz besonders in Rechnung zu stellen, da wir von ihm am meisten „wissen". Ihm gegenüber dürfte es also am schwersten sein, konsequenter Impressionist zu bleiben, d. h. ihn, den Menschen, nur als Netzhauteindruck, als optischen Reiz wirksam werden zu lassen. Daher ist, wie schon bemerkt, Vorbedingung für jede konsequent impressionistische Darstellung des Menschen, daß dieser auf eine gewisse Entfernung gesehen werde, auf daß die spezifisch menschlichen Erinnerungsmerkmale schwinden zugunsten des bloßen Farbeindrucks.

Wir wenden uns nun einigen Bildproben zu:

> "she (Fancy) floated down those school steps, in the form of a nebulous collection of colours inclining to blue [80]).

Der Mensch wird zu einem Farbbündel, wird behandelt, wie ein Baum behandelt worden war, — als ein Stück farbiger Welt. Die äußere „Haut der Dinge", sagten wir, interessiere den Pleinairisten, und so werden wir sehen, daß sein Blick in der Tat meist an der „Oberfläche" des Menschen, an seiner Kleidung hängen bleibt.

> "'Hoi, Robert!' he cried to a swaying collection of old clothes in the distance, which composed the figure of Creedle, his man, who was looking for him" [81]).

77) Vgl. das über „Richtigkeit" des Sehens Gesagte auf S. 39.
78) Vgl. T. M. S. 109.
79) Vgl. Bahr S. 58.
80) U. G. T. S. 225.
81) W. S. 81.

Ein Soldat in der Sonne ist dem Pleinairisten nur insofern interessant, als er eine Uniform an hat, die durch ein prächtiges Farbenspiel fesselt.

"The soldier turned a little toward the east, and the sun kindled his scarlet coat to an orange glow" [82]).

Die aufgehende Sonne manifestiert sich folgendermaßen:

"The world of birds and insects got lively, the blue and the yellow and the gold of Loveday's uniform again became distinct; the sun bored its way upward, the fields, the trees, and the distant landscape kindled to flame, and the trumpet-major, backed by a lilac shadow as tall as a steeple, blazed in the rays like a very god of war" [83]).

Man beachte, wie das Moment der Unklarheit — diesmal in Form der Überklarheit — sich überall einfindet: einmal als orangefarbene Glut und dann als aufflammende Landschaft, in der alle Konturen überspült erscheinen.

Sowohl der der Romantik eigene innere Kontakt zwischen Landschaft und Mensch, wie auch der kompositionelle Zusammenhang zwischen beiden im klassizistischen Bilde etwa, — beide machen jetzt farbästhetischen Erwägungen Platz, und farbliche Mißverhältnisse werden sensibel vermerkt:

"The boughs cast green shades, which disagreed with the complexions of the girls who walked there" [84]).

Die Methode des Pleinairisten muß sich als besonders wirksam in Anwendung auf eine Menschenmenge erweisen; ja, eine solche läßt sich, wenn sie einigermaßen groß ist, überhaupt nur mit impressionistischen Mitteln bewältigen [85]).

Eine größere Gesellschaft von Leuten, die eine Burgruine besichtigen, sieht von oben gesehen für Hardy folgendermaßen aus:

"Ethelberta was taken aback to see there a file of shining carriages, which had arrived during her seclusion in the keep. From these began to burst a miscellany of many-coloured draperies, blue, buff, pied, and black: they united into one, and crept up the incline like a cloud, which then parted into fragments, dived into old doorways, and lost substance behind projecting piles" [86]).

Die Menge wird zur einheitlichen „Substanz", zu einem Aggregat von Farbtupfen, die sich zusammenballen, mischen, teilen und schließlich verschwinden. Daß es sich um Menschen handelt, das geht nur aus dem Zusammenhang hervor.

Die Unklarheit bleibt Hauptcharakteristikum auch der Menschendarstellungen im Pleinairismus. Völlig verunklärt erschien der Mensch als ferner Farbfleck wie auch als Massenteilchen. Es gibt jedoch noch eine weitere Möglichkeit, ihn pleinairistisch aufzufassen, — nämlich verunklärt durch Dämmerung und Nacht:

---

82) F. M. C. S. 278.
83) T. M. S. 102.
84) W. S. 181.
85) vgl. S. 9.
86) H. E. S. 275.

Von drei am Nachmittag in der Kneipe Sitzenden heißt es:

"... the evening shades began perceptibly to deepen, and the eyes of the three were but sparkling points on the surface of darkness" [87]).

Ein Mann mit einer Brille sieht nachts folgendermaßen aus:

"His features were invisible; yet when he occasionally looked around, two faint moons of light gleamed for an instant from the precincts of his eyes, denoting that he wore spectacles of a circular form" [88]).

Am unzweideutigsten und interessantesten spricht sich die Entwertung des Menschen und sein Hineinbezogensein in den absoluten Herrschaftsbereich von Licht, Luft und Farbe im folgenden „Bilde" aus, das wir als eins der ganz wenigen dort vorhandenen R. N. entnehmen:

"The brilliant lights and sooty shades which struggled upon the skin and the clothes of the persons standing round caused their lineaments and general contours to be drawn with Dureresque vigour and dash. Yet the permanent moral expression of each face it was impossible to discover, for as the nimble flames towered, nodded, and swooped through the surrounding air, the blots of shade and flakes of light upon the countenances of the group changed shape and position endlessly. All was unstable; quivering as leaves, evanescent as lightning. Shadowy eye-sockets, deep as those of a death's head, suddenly turned into pits of lustre: a lantern-jaw was cavernous, then it was shining; wrinkles were emphasized to ravines, or obliterated entirely by a changed ray. Nostrils were dark wells; sinews in old necks were gilt mouldings; things with no particular polish on them were glazed; bright objects, such as the tip of a furze-hook one of the men carried, were as glass; eyeballs glowed like little lanterns. Those whom Nature had depicted as merely quaint became grotesque, the grotesque became preternatural; for all was in extremity" [89]).

Die Entwertung des spezifisch Menschlichen, — der "permanent moral expressions" geht Hand in Hand mit einer stärkeren Bewertung des malerisch Interessanten am Menschen. Die Substanz wird Oberfläche. Körper schwinden als solche, um nur noch als Konzentrationspunkte der Lichtverteilung" [90]) eine Rolle zu spielen.

Wir stehen hier jedoch auf der Grenze zu einem anderen Bildtyp: Die artistisch-experimenthafte Haltung des Sensorikers streift hier deutlich an die schauererregende und vage Assoziationen heraufbeschwörende Effektlüsternheit des Sensationsmalers. Zwar liegt über unserem Bild hier noch nichts von einer einheitlichen gänsehauterregenden Spannung, — noch hat der Ehrgeiz nach letzter Genauigkeit des Vergleichens, nach reiner Veranschaulichung des faszinierenden Lichterspieles die Oberhand; gerade aber im letzten Satz, in der Betonung des Grotesken, Extremen, Übernatürlichen liegt der

87) F. M. C. S. 336.
88) U. G. T. S. 6.
89) R. N. 19.
90) Hamann M. S. 398.

Hinweis auf eine Themastellung, die nicht in den Rahmen pleinairistischen Kunstwollens fällt.

Die Freude an der Entwertung, Auflösung und Mystifizierung des Allgemeingültigen und fest Umrissenen, an der Aufdeckung des scheinbar restlos Bekannten und für alle Zeit Genormten unter neuen, alles Gewohnte umwertenden und überraschend verändernden Bedingungen ist typisch für den konsequenten Impressionismus, — kann aber auch ebensogut, bei nur leichter Modifikation des Motivs, einmünden in den Nervenkitzel einer Sensationsmalerei. Es wimmelt förmlich von Bewegungsreizen, die das Auge nur in Bruchteilen von Sekunden aufnehmen kann bei dauerndem Hin- und Herhuschen von Punkt zu Punkt. "Unstable", "quivering", "evanescent", — um nur einige zu nennen, — sind Lieblingsattribute des Pleinairisten, — aber ebensogut Schlagworte des Sensationsmalers.

Die „Dürereske", kantig-schroffe Zeichnung, das Hell-Dunkele, Kontrastreiche und Effektstarke des Bildes widerspricht sogar pleinairistischer Malweise. So mag dieses Bild denn eine Brücke schlagen zur verwandten Wortbildgestaltung des Sensationsmalers Hardy, die sich keineswegs überall entscheidend abhebt von der des Pleinairisten, wie dieses Bild zeigt. —

2. Kapitel: Das Sensationsbild.

Die das Sensationsbild heraustreibende Situation war eine krisenhafte, — war einerseits Flucht vor einer aufdämmernden neuen Realität, war ein Ignorieren tragischer Welteinsicht, — andererseits Greifen nach einer entschwindenden alten Realität, nach sinnenhaftem Welterleben. Die Kluft, die sich zusehends zwischen dem Ich und der durch die Sinne vermittelten Welt erweitert, überspringt die Sensation in momentaner Explosion. Sie errafft die sich entwindenden sensorischen Werte in einem jähen Akt willkürlicher Auswahl unter dem alleinigen Gesichtspunkt stärkster nervlicher Beeindrukkung. Ein Moment wird herausgegriffen und isoliert. Gelöst aus seinem angestammten Zusammenhang drängt es sich ungebührlich vor und gerät so in einen ganz neuen Sinnzusammenhang willkürlicher Assoziationen des Bildschöpfers. Und in dieser Willkürlichkeit seiner assoziativen Verflechtung liegt seine besondere Note, — die Mission der Fancy schlechthin, — "to quicken and to beguile the temporal part of our nature" [1]).

> „Die Fancy ist Laune, absichtlich dichterische Täuschung, die unbekümmert um Wahrheit und Wirklichkeit ihre eigenen Gefühle in die Dinge hineinlegt" [2]).

In dieser ihrer schroffen Frontstellung gegenüber der überall auf Wahrheit und Dingtreue zielenden Imagination liegt ihre besondere Funktion bei Hardy: — Gegengewicht zu sein gegenüber der letzteren stets wachen und tragisch orientierten künstlerischen Haltung. Das romaneske Gestaltungswollen widerspricht daher in den meisten Punkten dem imaginativen ganz grundsätzlich, und folgendes Wordsworth'sches Zitat charakterisiert die Fancy gerade in ihrer Gegensätzlichkeit zur Imagination vortrefflich:

1) Wordsworth, Preface to Poems 1815.
2) Fehr S. 67.

"Fancy depends upon the rapidity and profusion with which she scatters her thoughts and images, trusting that their number, and the felicity with which they are linked together, will make amends for the want of individual value; or she prides herself upon the curious subtilty and the successful elaboration with which she can detect their lurking affinities. If she can win you over to her purpose, and impart to you her feelings, she cares not how unstable or transitory may be her influence ... (Wordsworth, Preface to Poems, 1815.)

In D. R., dem ersten Roman Hardys haben wir das Musterbeispiel eines Sensationsromans, — aufgebaut auf "wildly melodramatic situations" .., "concocted in a style which was quite against his natural grain, through too crude an interpretation of George Meredith's advice" [3]). Trotz zweifellos starker Beeinflussung, die hier vorliegt, widerspricht diese Art Komposition doch nicht so ganz Hardys eigentlichem Wesen, wie Florence Hardy es wahrhaben möchte. In geläuterter, „psychischer" Form [4]) treten die Sensationen als Wollungen des Immanent Will später immer wieder auf, und "The whole secret of fiction" ist Hardy bezeichnenderweise "the adjustment of things unusual to things eternal and universal" [5]). Freilich fehlt eben dieses "adjustment" hier noch, und die Sensationen sind nicht — wie etwa schon in R. N. — eingeflochten als Manifestationen eines Weltsinns oder -unsinns sondern sie sind Selbstzweck. Die treffendste Kritik liefert Hardy selbst im Jahre 1889 in seiner Vorrede zu D. R.: "The principles observed in its composition are, no doubt, too exclusively those in which mystery, entanglement, surprise, and moral obliquity are depended on for exciting interest, .."

Einer sprunghaften Linienführung der Romanhandlung entspricht die Bildanordnung in einer Reihe nur lose verknüpfter, stark kontrastierender Einzelscenen. Momentaufnahmen führen uns jäh von einer Sensation zur anderen: Todessturz — nächtlich-schaurige Sterbescene — sporadischer Sonnenschein — Gewitternacht — Mordnacht — nächtliche Leichenverscharrung — nächtlicher Kampf — Flucht — Verfolgung — Vergewaltigungsversuch und Selbstmord, — das sind so etwa die Kristallisationspunkte des Handlungsablaufes. Diese Kompositionstechnik, der auch die nächstfolgenden Romane (B. E., F. M. C., H. E.) noch mehr oder minder stark huldigen, steht in vollem Gegensatz zu der in R. N., wo alles Geschehen sich herumgruppiert um ein Kraftzentrum, — die Heide. Offenbart die Heide am getreuesten ihr Wesen im Zwielicht, der Synthese von Hell und Dunkel, so erhöht das romaneske Bild demgegenüber alle Gegensätze zum schroffen, unverhohlenen Kontrast: läßt größte Helle aus intensivstem Dunkel herausstrahlen oder stellt den dunklen Punkt mitten hinein in ein Lichtmeer. Das fancyhaft gesehene Bild will um jeden Preis Eindruck machen. Es strebt Überraschung, ja Überwältigung des Beschauers an, — will ihn momentan lähmen. Es erfüllt dann ganz seine Mission, wenn der Betrachter sozusagen „mit offenem Munde" auf das Bild reagiert. Während das romantische Bild, wie wir sehen werden, zur Reflexion auffordert, auf innere Auseinandersetzung mit dem Bildgehalt hindrängt, d. h. den Betrachter we

3) E. L. S. 112.
4) Vgl. S. 26.
5) L. Y. 15/16.

sentlich psychisch anspricht, wirkt das romaneske Bild insofern sensationell, als es in erster Linie Sinne und Nerven gefangennimmt, ja, in Bann schlägt und darüber hinaus dem Betrachter in Hinsicht auf assoziative Ausdeutung des Bildthemas absolut keine seelische Bewegungsfreiheit beläßt [6]). Das Dargestellte ist eindringlich, ja aufdringlich in seiner lauten und eindeutigen Formulierung: — Blitze auf schwarzem Nachthimmel, leichentuchweiße Grabsteine, sprühende Feuergarben, überhaupt plötzliche Lichtereignisse bei Nacht, — das sind die sensationellen Leitmotive. Das, was im Pleinairismus mit Verfeinerung bezeichnet worden war, ist geschwunden. Hier arbeitet Hardy mit groben Effekten.

Zwei Worte umreißen das Sensationsbild in all seinen Spielarten: M o m e n t und K o n t r a s t. War es im Pleinairismus noch annähernd möglich, die Bilder innerhalb verschiedener Kategorien anzuordnen, so sind diese beiden Oberbegriffe so miteinander verschmolzen, daß wir in nahezu allen Bildern von einem MOMENT-KONTRAST sprechen müssen. Als Paradigma einer romanesken Scene mag uns folgende Skizze des nächtlichen Venedig dienen, die Florence Hardy den Beschreibungen des Dichters nacherzählt:

> "However, the scene was picturesque, Hardy used to say — the dark shapes of the gondoliers creeping near to them silently, like cats or other nocturnal animals, the gleam of a ferro here and there: then the lanterns suddenly lighting up over the heads of the singers, throwing diffused light on their faces and forms; a sky as of black velvet stretching above with its star points, as the notes flapped back from the dilapidated palaces behind with a hollow and almost sepulchral echo, as if from a vault" [7]).

Hier finden wir alle Merkmale des romanesken Bildtyps vereinigt: Jähen Beleuchtungswechsel, Ungewißheit und daraus resultierende Unheimlichkeit des Dargestellten mit allen willkürlichen und nur aus der ungefähren äußeren Erscheinung abgeleiteten, gruseligen Assoziationen. Dazu ist das Ganze hineingetaucht in das bei Hardy sonst völlig fehlende exotische Milieu, das sich in „gothischen" Reminiscenzen wie "dilapidated palaces" ausspricht. Diese Willkür assoziativen Ausspinnens jener nur halb gesehenen Bildfragmente gelingt eben nur gegenüber einem Stück Natur, das den Bildschöpfer innerlich nicht berührt. Der Heimat Wessex gegenüber ist es in dieser Art nicht möglich. So trägt auch die Landschaft in D. R. nicht den Stempel der typischen Wessex-Landschaft, und B. E. spielt in der an sich schon romanesken Küstenlandschaft Cornwalls [8]).

---

6) Wenn wir oben (S. 56) von den „willkürlichen" Assoziationen der Fancy sprachen, so ist der Widerspruch nur ein scheinbarer. Die Assoziationen der Fancy liefern nur Glieder einer äußeren, mechanischen Kausalreihe, — „Bestandteile .... von früheren Sinneswahrnehmungen, — während die Assoziationen der Imagination anknüpfen an den inneren Sinngehalt der Dinge. Diesen aber verleugnet die Fancy als "apperperzeptive Synthese", und damit setzt sie in der Tat der seelischen Bewegungsfreiheit ihre Grenzen. (Vgl. Deutschbein S. 6 ff. „Die Fancy bleibt innerhalb der Schranken von Sinnlichkeit und Verstand; sie bewegt sich in der Welt des Endlichen, Begrenzten und Bedingten (Deutschbein S. 16).

7) E. L. S. 254.

8) Vorwort zu B. E.

Einen weiteren instruktiven Hinweis auf die besondere Artung sensationeller Bildgestaltung gibt uns Cytherea, die Romanheldin in D. R., als sie nachts versucht, sich einige besonders schreckenerregende und unheimliche Orte in ihrer augenblicklichen, Gänsehaut erregenden Erscheinung vorzustellen. Folgendermaßen gestaltet sich die Scene vor ihrem geistigen Auge:

> "She began to fancy what the waterfall must be like at that hour, under the trees in the ghostly moonlight. Black at the head and over the surface of the deep cold hole into which it fell; white and frothy at the fall; black and white, like a pall and its border; sad everywhere." ...[9]).

Der Schwarz-Weiß-Kontrast ist wohl der im romanesken Bildkreis häufigste, und die Grabes- und Todesassoziationen sind seine beinahe unumgänglichen Begleiterscheinungen. Am stärksten jedoch und die Grenzen des künstlerisch Zulässigen schon überschreitend wirkt jener in handgreiflicher Symbolik immer wieder auftauchende schneeweiße Grabstein auf dem Kirchhof von Endelstow, der gespenstisch immer gerade dann nachts sich den Blicken präsentiert, wenn der darunter Begrabene im Mittelpunkt des Geschehens steht.

— Eine Frage wird gestellt, die die Erwähnung dieses Toten eigentlich fordert, ... —

> "Before she replied the moonlight returned again, irradiating that portion of churchyard within their view. It brightened the near part first, and against the background which the cloud-shadow had not yet uncovered stood, brightest of all, a white tomb — the tomb of young Jethway" [11]).

— Der Tote spricht selbst. — Dieses Motiv ist dem Autor mit Recht übelgenommen worden in seiner melodramatischen Überspitzung. Es ist jedoch keineswegs vereinzelt, sondern steht im Einklang mit einer ganzen Reihe solcher überstarker Effekte. Man denke, um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen, an den Einsturz des Kirchturms von Endelstow just in dem Augenblick, da er als Sinnbild der Unerschütterlichkeit angesprochen wird. Hardy schwelgt in unheimlichen Reminiscenzen in diesen frühen Romanen, und der Schwarz-Weiß-Kontrast bleibt ihr markantester Interpret.

In einer Gruft: —

> "The blackened coffins were now revealed more clearly than at first, the whitened walls and arches throwing them forward in strong relief" [12]).

Das plötzliche Herausbrechen funkensprühender Helligkeit aus pechschwarzer Nacht haben wir im folgenden:

> "There, before him, he saw rise up from among the trees a fountain of sparks and smoke, then a red glare of light coming forward towards him; then a flashing panorama of illuminated oblong pictures; then the old darkness, more impressive than ever" [13]).

— Ein Zug ist in großer Geschwindigkeit dicht am Beobachter vorbeigefahren. — Wie sehr diese Bilder erdacht, nicht gesehen sind,

9) D. R. S. 102/3.
11) B. E. S. 375.
12) B. E. S. 310.
13) D. R. S. 172.

(schon aus rein praktischen Gründen ist ja hier das Verfahren des Pleinairisten: das Konzipieren im Anblick des Bildes nicht möglich) beweist die komische Inkonseqenz, mit der Hardy fortfährt:

> "he had seen a pale face, reclining upon one hand, the light from the lamp falling upon it."

Trotzdem der Zug zunächst als "flashing panorama" gesehen sein soll, will der Beobachter doch noch die Zeit gefunden haben, einen Menschen am Fenster zu identifizieren, ja, seine Haltung minutiös zu studieren. An einem solchen Beispiel offenbart sich, wie sehr das romaneske Bild bloße Würze, bloßes Ornament ohne jede innere Funktion im Gesamtzusammenhang ist; denn die Sensation ist hier nicht nur ohne innere Notwendigkeit sondern sogar im Gegensatz zu den äußeren Erfordernissen des Handlungsablaufes eingeflochten.

Aus der schon genannten Quelle, den nächtlichen Versuchen Cythereas, unheimliche Bilder vor ihrem geistigen Auge heraufzubeschwören, stammt auch folgender Hinweis auf eine weitere stereotype Formulierung des schlechthin Unheimlichen, Gruseligen: Ein Maschinenhaus stellt sie sich nachts folgendermaßen aussehend vor:

> "No window, but crevices in the door, through which, probably, the moonbeams streamed in the most attenuated and skeleton-like rays, striking sharply upon portions of wet rusty cranks and chains; ..." [14]).

Dieses gestrahlte Licht — nach Möglichkeit natürlich Mondlicht — das sich in Form von Bündeln, Stäben, Nadeln oder Strichen deutlich absetzt gegen den dunklen Hintergrund, ist ein bei Hardy außerordentlich häufig vorkommendes Stilmittel romanesker Bilder, und im folgenden werden wir noch ausdrücklich hingewiesen auf die gespensterhafte Qualität gerade dieser Lichterscheinung.

> "At the extremity of the long m y s t e r i o u s avenue of the nave and chancel can be seen shafts of moonlight streaming in at the east window of the church — b l u e , p h o s p h o r i c , and g h o s t l y" [15]).

Wird die geisterhafte Wirkung nicht durch die besondere Lichtqualität genügend unterstrichen, so werden die "lurking affinities" (Wordsworth) auf andere Weise angedeutet:

> "... the young man saw from amid the trees a bright light shining, the rays from which radiated like needles through the sad plumy foliage of the yews. Its direction was from the centre of the churchyard" [16]).

Kirchhof, Gruft und Grab müssen in diesen frühen Romanen — ja noch in F. M. C. — ständig als unheimliche Requisiten herhalten, und an der Häufigkeit ihrer Erwähnung gemessen glaubt man, im jungen Hardy einen Vorromantiker vor sich zu haben. Das beharrliche Wiederkehren der Barren, Schäfte und Striche Lichts ("bars", "streaks", "shafts", "needles") läßt deutlich das oben gekennzeichnete „linienempfindliche" Sehen Hardys als Ergebnis langjähriger architektonischer Bürotätigkeit erkennen. Auch hier spielt wieder der

14) D. R. S. 103.
15) D. R. S. 467.
16) B. E. S. 291.

Kontrast eine Rolle, — der zwischen Leuchtendem und Stumpfem, zwischen präzis Geformtem und Gestaltlosem. Darüber hinaus aber wirkt diese Art Licht mysteriös belebt, von irgendwo her geisterhaft dirigiert.

Die repräsentativsten romanesken Themen sind jedoch Gewitter und Brände bei Nacht, und gerade in diesen Motiven schwelgt der Hardy der frühesten Romane. In D. R. wie auch in F. M. C. haben wir je sowohl ein nächtliches Gewitter wie auch einen Brand bei Nacht, und diese Sensationen dienen nicht nur zur Einrahmung und Verdichtung eines krausen Geschehens allein, sondern sie sind Selbstzweck und werden mit fühlbarer Hingabe über Seiten hin ausgekostet und ausgemalt. Wir beschränken uns auf kurze charakteristische Auszüge. Hier sind ein paar Zeilen aus einer ein ganzes Kapitel füllenden Gewitterbeschreibung: —

> "A poplar in the immediate foreground was like an ink stroke on burnished tin."
> "A blue light appeared in the zenith, and in some indescribable manner flickered down near the top of the rod."
> "At her third ascent the rick suddenly brightened with the brazen glare of shining majolica — every knot in every straw was visible. On the slope in front of him appeared two human shapes, black as jet. The rick lost its sheen — the shapes vanished" [17]).

Man beachte, wie unter dem Ansturm der einander jagenden Eindrücke sogar das Stilgepräge -- angedeutet durch die gelegentlichen Bindestriche — in die Bewegung einzumünden beginnt. Stichwort all dieser Bilder ist der Kontrast, — nicht nur zwischen Hell und Dunkel, nein auch der zwischen letzter Deutlichkeit winziger Teilchen und völliger Unerkennbarkeit jedes Objektes überhaupt. In der Überhelle des Blitzes und der darauf folgenden Pechschwärze der Nacht erscheint das Äußerste erreicht, was Kontrastierung überhaupt zu bieten vermag. Hier bewahrheitet sich am deutlichsten jene Tendenz der Fancy, durch "rapidity and profusion" der Bildanhäufung Ersatz zu schaffen für mangelnden "individual value". Wir werden überschüttet und überwältigt aber nicht eigentlich überzeugt. Die Fülle der Erscheinungen ist bei all ihrem bunten Reichtum zu chaotisch ungeklärt, zu überstürzt, um mehr als eine nervliche Moment-Beeindruckung erzielen zu können. Gerade dieser romaneske Hang zum Chaotischen innerhalb der Erscheinungswelt findet reichste Nahrung in Bränden und Gewittern. „Malerische" Unordnung wird hier zum absoluten Wirrwar:

> "The forms of skeletons appeared in the air, shaped with blue fire for bones — dancing, leaping, striding, racing around, and mingling altogether in unparalleled confusion" [18]).

Es wären noch zahlreiche andere selbständige Motivgruppen aufzuführen unter dem Gesichtspunkt eines Strebens nach sensationeller Wirkung, — so das nächtliche Spiel riesiger Schlagschatten, die wie dämonische Doppelgänger den Menschen umdrohen, — das plötz-

---

17) F. M. C. S. 291—293.
18) F. M. C. S. 294.

liche Hereinbrechen dunkler Körper in Zonen strahlenden Lichtes [19]) und andere ähnlich effektstarke Bilder. Wir beschließen diesen Abschnitt, der ja an sich nur als Verbindungsglied gedacht war und uns in Bezug auf den eigentlichen Hardy nur wenig vermitteln kann, mit einem Ausschnitt aus der Schilderung eines Nachtbrandes:

> "Banks of smoke went off horizontally at the back like passing clouds, and behind these burned hidden pyres, illuminating the semi-transparent sheet of smoke to a lustrous yellow uniformity . . above shone imaginary fiery faces, tongues hanging from lips, glaring eyes, and other impish forms, from which at intervals sparks flew in clusters like birds from a nest" [20]).

Das Sensationsbild ist aufdringlich auch darin, daß es mit seinen Knalleffekten Übernatürliches nicht ahnen läßt sondern förmlich aufdrängt. Die Organe des romanesken Künstlers scheinen gleichsam verbrauchter zu sein als die des Romantikers, der schon auf viel feinere Reize reagiert, der dank seiner immer assoziationsbereiten Imagination Visionen gerade an Hand unaufdringlicher, bescheidenster Motive heraufbeschwören kann. Der romaneske Künstler stößt den Beschauer seines Bildes gewaltsam auf Zusammenhänge, die der romantische Maler verbirgt, — mehr andeutet als enthüllt.

Die Assoziationen der Fancy sind Augenblickseingebungen, erwachsen aus reinem Sinnenerleben, — aus zufälligen Konstellationen äußerer, sinnfälliger Daten, — sind ebenso vage und leicht veränderlich wie die Phänomene selbst, denen sie ihr Dasein danken. Sie sind völlig willkürlich, da sie nicht vom S e i n der Dinge eingegeben sind sondern von deren S c h e i n und daher wie dieser schillern. Mit der Gegenüberstellung einer anderen Möglichkeit assoziativen Sehens, — der nämlich, an die Dinge selbst sich zu halten, an Baum, Blume, Himmel und Wolke und nicht mehr an ihre zufällige Erscheinungsform je nach Beleuchtung, Zeit und Umgebung sind wir aber bereits mitten in der Fragestellung des nächsten Kapitels angelangt.

3. Kapitel: Das Stimmungsbild.

Gehaltliches.

Der Ausdruck „Stimmungsbild" soll hier vor allem an die Bilder eines Künstlers erinnern, der in seiner ganzen Bildgestaltung so sehr an die des sensitiven Hardy gemahnt, daß es schwer fällt, den Gedanken an eine Beeinflussung des Einen durch den Anderen aufzugeben. Dieser Maler, dessen Namen Hardy jedoch nicht einmal gekannt haben dürfte, ist C. D. F r i e d r i c h , und tatsächlich knüpft sich ja unsere Vorstellung vom Stimmungsbild hauptsächlich an seine Art zu malen. Wie Hardy, so ist auch Friedrich Heimatkünstler. Beiden gemeinsam ist jene subjektive Gefühlshaltung, die sich in einseitig düster gefärbten Motiven gefällt. Wie Friedrich in Kirchhofs- und Begräbnisstimmungen schwelgt, so ist auch bei Hardy — besonders in den frühen Romanen — der Friedhof immer wiederkehrendes Leitmotiv [1]). Wir müssen zur Erklärung der so frappierenden

19) "Of a sudden, a few yards ahead, within the compass of the rays from the . . . lamp, burst forward the figure of a man." (D. R. S. 213).

20) F. M. C. S. 50.

1) Man denke etwa an die Rolle, die er in B. E. spielt.

künstlerischen Verwandtschaft schon Friedrichs eigenes, hier so seltsam sich bewährendes Wort heranziehen: „Geistige Verwandtschaft erzeugt ähnliche Werke“ [2]). Tatsächlich sind Beide durchaus geistig verwandt, und es zeugt von dem ausgesprochenen Konfessionscharakter des Stimmungsbildes, wenn zwei gleichgerichtete Temperamente sich im Bilde bezw. Wortbilde so gleichartig aussprechen [3]).

Stimmung ist Bekenntnis, ist Betonen persönlicher Wertmaßstäbe, ist immer Produkt einer “idiosyncratic mode of regard“ [4]), jener für Hardy so typischen gefühlsmäßigen Voreingenommenheit gegenüber der Erscheinungswelt, die nur die Aspekte herausgreift, die Hardys immer gleichem traurigen Credo Ausdruck verleihen.

Stimmung. — Man verstehe diesen Ausdruck nicht falsch, — etwa so, als handele es sich bei dieser Bildart um die Spiegelung in die Natur hineinprojizierter, wechselnder Stimmungsschwankungen, um das Registrieren zufälligen Gerührt-, Erfreut- oder Traurigseins. Stimmung ist vielmehr ein unwandelbares, stetes so oder so gestimmt Sein, ein „ganz allgemeiner Zustand der Psyche“, .. „gleichsam ein Ohrwerden des Menschen für die Stimme des Alls“ [5]). Gewiß, auch der Pleinairist sucht Stimmungen zu geben. Für ihn geht es jedoch nur darum, „momentane Dispositionen der Gegebenheit“, „Erscheinungen des Hier und Jetzt“ [6]) im Bilde zu bannen, den fluktuierenden schönen Schleier, durch den hindurch er die Dingwelt sieht, in all seinen Faltungsmöglichkeiten zu fixieren. Für den Romantiker, den „Dämmerungsmenschen“ (R. Huch), ist dagegen Stimmung Welt-Anschauung im eigentlichsten Sinne. So wie die Umwelt sich ihm im Lichte der Stimmung erschließt, bei untergehender Sonne, etwa, so nur ist sie ihm schlechthin gültig, so allein zeigt sie ihm ihre wahre Physiognomie.

Stimmung im romantischen Landschaftsbilde ist weder bloße in die Landschaft hineinprojizierte Eigenstimmung des Malers, noch ausschließlich von außen her auf ihn einwirkende und lediglich abgelesene Naturstimmung; sie erwächst vielmehr aus einer Verquickung beider Möglichkeiten, — sie bedeutet ein Verleihen sowohl als auch ein Entleihen, ein Geben wie ein Nehmen.

Doch hören wir eine Definition von Hardy, die diese besondere, halb projektive, halb rezeptive Haltung gegenüber der Natur so klar umreißt, wie wir es uns nur wünschen können:

> “The exact truth as to material fact ceases to be of importance in art — it is a student's style — the style of a period when the mind is serene and unawakened to the tragical mysteries of life; when it does not bring anything to the object that coalesces with and translates the qualities that are already there, — half hidden it may be — and the two united are depicted as the All“ [7]).

Die hier geforderte Verschmelzung eigenen Empfindens mit dem der Landschaft Inhärenten gelingt jedoch nur gegenüber Naturausschnitten, die uns innerlich verwandt sind, die unserer „idiosyncrati-

2) Romantische Landschaft, S. 5.
3) Vgl. auch S. 89.
4) E. L. S. 294.
5) Wolfradt S. 17.
6) Wolfradt S. 19.
7) E. L. S. 242 / 1887.

schen" Blickrichtung entsprechen. Ist es romantisches Naturgefühl, „sich in den Dingen wiederzufinden, seine Stimmungen in die Natur hineinzulegen" [8]), so setzt dieses einen Kontakt zwischen Mensch und Landschaft voraus, den nur die Imagination, jene „subjektiv-objektive" Haltung gegenüber der Natur [9]) vermitteln kann.

> „Die Imagination erkennt eine innere Verwandtschaft, die, unausgesprochen, aber deutlich gefühlt, ... zwischen dem Ich und der Natur existiert, sie beruht auf einer inneren Sympathie von Ich und Nicht-Ich" [10]).

Von hier aus gesehen verstehen wir auch den Heimatkünstler Hardy, einen ausgesprochenen „Maler der Scholle", dessen schöpferische Kraft, dessen Imagination versagt, sobald er seinen heimatlichen Dunstkreis, Wessex, verläßt, sobald er sich beispielsweise auch nur nach London begibt. So will Hedgcock in den kontinentalen Landschaftsschilderungen in A. L. eine sonst nicht übliche „kalte" Note finden [11]). Unter dem Gesichtswinkel unserer Betrachtung lautet das Urteil: Hier ist Hardy Sensoriker. Die sensorische Apperzeption ist dank ihrer gefühlsanonymen Art unabhängig von dem Ausdruckscharakter des jeweiligen landschaftlichen Motives. Ganz anders steht es mit dem Stimmungsmaler, bei dem „das Ich mit der Natur eine Einheit" wird [12]).

Diese Natur-Ich-Einheit, die aller Stimmungslandschaft zugrundeliegt, ist Produkt der Imagination, und damit ist die tragische Note dieses Landschaftstyps gegeben. Die Imagination als ein vernunftnahes dichterisches Vermögen, "reason in her most exalted mood" [13]), wendet sich nur an die Naturausschnitte, die einer vernunftdiktierten Weltschau entsprechen. Im Lichte seiner Vernunfterkenntnis ist die Welt Hardy ein Jammertal, und von dieser Welt als einem Jammertal kündet sein Stimmungsbild.

Unter dem Druck dieser tragisch-imaginativen Schau vollzieht sich eine Umkehrung aller ästhetischen Werte: Schön ist jetzt, was früher häßlich war, häßlich, was schön war. "To find beauty in ugliness is the province of the poet" [14]). Interessant und für Hardys romantische Haltung bezeichnend ist, daß er wörtlich dieselbe Forderung für die Malerei aufstellt [15]), wie er überhaupt bewußt jede Scheidung zwischen den einzelnen Kunstzweigen verwischt. Wie Wordsworth huldigt er einer Auffassung, derzufolge Malerei und Poesie Schwestern sind [16]).

8) Hamann M. S. 236.
9) vgl. Deutschbein S. 17.
10) Deutschbein S. 18.
11) Hedgcock S. 286.
12) Deutschbein S. 17.
13) Wordsworth, Prelude XIV.
14) E. L. S. 279 / 1888.
15) Vgl. E. L. S. 158.
16) Das bereits verschiedentlich angeschnittene Thema: Hardy-Wordsworth kann hier selbstverständlich nur gestreift werden. Hardys gesamte kunsttheoretische Äußerungen sind ohne Wordsworth, der wohl der von ihm häufigst zitierte Dichter sein dürfte, nicht zu denken. So bekennt Johnson etwa: "The writer of this century, whom Mr. Hardy brings most often before my mind, is Wordsworth." (Johnson S. 167). Für die Theorie des Stimmungsbildes ist natürlich Wordsworth ganz besonders verantwortlich. Was Hardy und Wordsworth voneinander trennt, das ist lediglich der Gegensatz zwischen Optimismus und Pessimismus. Hardy ist keineswegs Gottleug-

Schön ist fortan, was seelensympathisch ist, was dem tragischen Lebensgefühl Ausdruck verleiht, — was den inneren Sinn anspricht. Hatte der Pleinairist die Haut der Dinge gestreift, ihren Glanz, ihre Maske gleichsam, — und zwar immer ihre schönste das äußere Auge bezauberndste, so wendet sich der Stimmungsmaler an den Gegenpol innerhalb der Erscheinung, — nicht an ihre Schale, sondern an ihren Wesensgehalt, den allein die tragisch gerichtete Imagination auszuschöpfen befähigt ist. So fordert Hardy im Anschluß an Wordsworth' „Wesensschau" der Dinge, die Wiedergabe des "heart of a thing" mittels der Arnold'schen "imaginative reason". (E. L. S. 190). Hiermit deckt sich der Begriff eines inneren Sehens, den Beide, Hardy und Friedrich beinahe gleichlautend vertreten:

> „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild" [17]).

So Friedrich, und so auch Hardy, wenn er, sich auf Coleridge's Gedicht: "She is not fair to outward view" beziehend äußert:

> "So, then, if Nature's defects must be looked in the face and transcribed, whence arises the a r t, in poetry and novel-writing? ... I think the art lies in making these defects the basis of a hitherto unperceived beauty, by irradiating them with 'the light that never was' on their surface, but is seen to be latent in them by the spiritual eye" [18]).

Aus der auf Seite 75 zitierten Bemerkung geht hervor, daß auch dieses Apperçu wieder ebensogut auf die Malerei gemünzt ist wie auf die Dichtung. Daß der Begriff des "spiritual eye" sich deckt mit der Forderung eines imaginativen Schauens, darauf weist Ufer (S. 27) bereits hin.

Schönheit ist nicht mehr, was das Auge besticht, nicht mehr Oberflächenschönheit wie im Pleinairismus, sondern, was die Seele anspricht, — innere Schönheit; nicht mehr Schönheit des „Aspektes", sondern Schönheit der „Assoziation" [19]).

---

ner. Für ihn gilt, was Chesterton gelegentlich feinsinnig über den Agnostiker äußert: ... "the god of some agnostics has no name and is only worshipped in his works." ("What I saw in America" S. 115). Das Ewige ist aus dem Hardyschen Weltbild nicht zu streichen. Das innerweltliche Göttliche, das Unendliche im Endlichen kämpft gegen den außerweltlichen Ungott, den "Immanent Will". Daraus resultiert die eigentümliche Tatsache, daß Hardy in vielen Punkten konsequenter romantisch anmutet als Wordsworth. Hardys Sympathie mit aller Kreatur, seine Vorliebe gerade für das Simple, Kleine, Bescheidene und Unscheinbare ist glühender als die Wordsworth'sche, sieht er doch alle Kreatur und alle Natur (soweit sie natura naturata ist) im verzweifelten Kampf gegen ein blindes Geschick. Gerade das Unscheinbare muß als das Vernachlässigte und Ignorierte erscheinen bei der Stumpfheit und Indifferenz der jenseitigen Mächte. Hardy macht sich zum Anwalt und Kläger der leidenden Welt, und mit dem heroischen Triumph des zu Unrecht Leidenden zieht er jede noch so bescheidene Existenz ans Licht, um sie in ihrer ganzen Schutzlosigkeit und – Größe vor dem dumpfen Jenseits auszubreiten. Im Gegensatz zu Wordsworth erwächst Hardy gerade aus der Einsicht in die Sinnlosigkeit der Weltordnung der entscheidende Impuls: das Mitleid mit der leidenden Menschheit, sein humanitärer Eifer, seine leidenschaftliche, teils anklägerische, teils liebend in Schutz nehmende Anteilnahme.

17) Romantische Landschaft, S. 5.
18) E. L. 150/51 (Kursivdruck bei Hardy).
19) vgl. E. L. S. 157/58.

Weiter können wir uns aber kaum entfernen vom Schönheitskanon des Pleinairismus, dem der Aspekt Alles, die Assoziation Nichts gewesen waren, und dessen Sehen von Bahr in den Worten Goethes als ein „Beschauen ohne Denken" charakterisiert worden ist [20]).

So gelangt der Stimmungsmaler Hardy zu einer Landschaft, die im vollsten Gegensatz zu der des Pleinairisten steht. Von einer Scene in "Tess" heißt es:

> "It was so far removed from the charm which is sought in landscape by artists and view-lovers as to reach a new kind of beauty, a negative beauty of tragic tone" [21]).

Diese „negative Schönheit" findet ihren überzeugendsten Ausdruck in dem grandiosen Gemälde der Egdon Heath. Die trägt die Physiognomie seiner Seele, ist der in Landschaft übersetzte Seelenkern des Mannes. Zugleich ist sie Prototyp des Stimmungsbildes schlechthin, und eingestreut in die Schilderung finden sich die entscheidenden theoretischen Äußerungen in Bezug auf das hier zum Ausdruck gelangende Kunstwollen:

> "The time seems near, if it has not actually arrived, when the chastened sublimity of a moor, a sea, or a mountain will be all of nature that is absolutely in keeping with the moods of the more thinking among mankind. And ultimately, to the commonest tourist, spots like Iceland may become what the vineyards and myrtlegardens of South Europe are to him now; and Heidelberg and Baden be passed unheeded as he hastens from the Alps to the sanddunes of Scheveningen" [22]).

Wir sehen, die "moods of the more thinking among mankind" sind keineswegs abhängig von momentanen, wechselnden Eingebungen, sondern sie sind Stimmung im Sinne weltanschaulicher, unverrückbarer Gestimmtheit. Nur wenige Scenen verleihen diesem apokalyptischen Weltgefühl die rechte Gewandung. Alles im „orthodoxen", bisherigen Sinne Schöne, alles Farbige, Leuchtende, Frohe, sinnlich Bunte muß das innere Auge, das ständig die „Wesensschau" seiner Umwelt vollzieht, als Trug und falsche Draperie anmuten, denn die Quintessenz allen Seins ist dessen Tragik.

Auch dieses so spezifisch Hardysche Weltgefühl findet sein Echo bei den ihm so verwandten romantischen Malern: Aus dem Zeitgefühl eines Runge heraus:

> . . . „aber leider stehen wir mit der jetzigen Weltzeit im Herbst, auf welchen die Vernichtung folgt," . . [23])

scheint auch Egdon Heath geboren zu sein, die seit undenkbarer Zeit nur Eines geduldig zu erwarten scheint, — "one last crisis — the final overthrow" [24]).

Dem Konfessionscharakter des Stimmungsbildes gemäß, das Gedankliches unmittelbar umsetzt in künstlerische Ausdrucksform, erzeugt dieses so verwandte Weltgefühl einen nahezu identischen Bildcharakter. So ist auch alle Schönheit bei Friedrich, dem Tief-

20) Bahr S. 67.
21) Tess S. 402.
22) R. N. S. 5.
23) Romant. Landschaft S. 14.
24) R. N. S. 4.

sinnigen, Melancholischen, "negative beauty", — Schönheit der Assoziation. Man erinnere sich nur an Bilder wie das der „Frau am Fenster" oder an das Selbstportrait „im Atelier", — an das Kahle, Öde und das äußere Auge Abweisende dieses Bildes. Gerade aber weil das äußere Auge so garnicht befriedigt wird, spricht Friedrich „sofort in fast schroffer Art das innere Auge an" [25]). Immer wieder wird sich uns die schon eingangs betonte Antinomie zwischen äußerem und innerem Auge, zwischen naturalistischer und psychologischer Impression aufdrängen: — sie wird zum treibenden Faktor innerhalb der Hardyschen Kunsttheorie.

„Ein Bild muß nicht erfunden, sondern empfunden sein" [26]). Auch Egdon Heath ist mehr eine Schöpfung des inneren Auges als des äußeren.

"It could best be felt when it could not clearly be seen" [27]).

Die Konzentration auf den inneren Sinn schließt starke Betätigung des äußeren aus. Darüber hinaus ist das Zwielicht die dem Stimmungsmaler seelensympathischste Tageszeit.

"It is then that the plight of being alive becomes attenuated to its least possible dimensions" [28]).

Gerade "at the transitional point of nightly roll into darkness" (R. N. S. 4) offenbart sich Egdons "great and particular glory". Der Anblick des Stimmungskongruenten, im Leid Verwandten stärkt. Schön ist, was wahr ist, — unschön, was unwahr, gefühlsinkongruent ist.

"Men have oftener suffered from the mockery of a place too smiling for their reason than from the oppression of surroundings oversadly tinged" [29]).

Egdon ist Symbol der leidenden Menschheit, "perfectly accordant with man's nature" ... "like man, slighted and enduring; and withal singularly colossal and mysterious in its swarthy monotony" [30]).

Das Monotone, einfarbig Unfarbige, Kahle der Landschaft ist, ins Menschliche übersetzt, verzichtende Größe: Egdon ist "grand in its simplicity" [31]).

Die Leere des Raumes scheint auf ein Hineinströmen des Gefühls zu warten. Alle Zurückhaltung und Gedämpftheit der malerischen Mittel ist weise Beschränkung, — die Beschränkung, die sich ein Begleitinstrument auferlegt. Die eigentliche Melodieführung bleibt dem Bildbetrachter überlassen, der sich nicht passiv-kontemplativ, sondern aktiv-einfühlend zu verhalten hat.

Der Proklamation der neuen Schönheit tragischen Grundtons steht die bereits berührte Absage an eine überlebte, unmoderne, „orthodoxe" Schönheit gegenüber.

"Haggard Egdon appealed to a subtler and scarcer instinct, to a more recently learnt emotion, than that which responds to the sort of beauty called charming and fair. Indeed, it is a

25) Wolfradt S. 157.
26) Romantische Landschaft S. 8.
27) R. N. S. 4.
28) Tess S. 107.
29) R. N. S. 5.
30) R. N. S. 6.
31) R. N. S. 5.

question if the exclusive reign of this orthodox beauty is not approaching its last quarter" [32]).

Seine tragische Welthaltung ist Hardy keineswegs ein zufälliges persönliches Leid, sondern Zeitsymptom und Zeiterfordernis, unausweichliches Resultat eines jeden wachenden Nachdenkens, das mit Notwendigkeit führen muß zu einer "chronic melancholy which is taking hold of the civilized races with the decline of belief in a beneficient power" [33]). In gegenwärtiger Zeit noch einer Schönheit, die "charming and fair" ist zu huldigen, heißt, einen unreifen Standpunkt bekunden.

> "human souls may find themselves in closer and closer harmony with external things wearing a sombreness distasteful to our race when it was young" [34]).

Aller Stimmungsmalerei liegt aber Eines vor allem zugrunde, eben die schon erwähnte Harmonie menschlichen und landschaftlichen Gestimmtseins, jene Natur-Mensch-Einheit, aus der die Imagination ihre Kräfte zieht.

> "To dwell on a heath without studying its meanings was like wedding a foreigner without learning his tongue" [35]).

Gestaltliches.

Die völlige Andersartigkeit romantischen Kunstwollens verglichen mit dem des Pleinairisten dürfte klar geworden sein. Es handelt sich — im Großen gesehen — einfach um jenen in Teil II charakterisierten Gegensatz zwischen Ausdrucks- und Gestaltungskunst [1]). Im krassen Gegensatz zu allem Pleinairismus verkündet das Stimmungsbild einen ideellichen Gehalt, — spricht aus ihm ein metaphysisches Bekenntnis, von dem das pleinairistische Bild nichts ahnen ließ. Ging der Ehrgeiz des Pleinairisten darauf, der Erscheinung in ihrer äußeren Gewandung gerecht zu werden, sie allein in ihren Oberflächenwerten zu erfassen, so ist das Ziel des Stimmungsmalers, den Wesensgehalt der Dinge hervortreten zu lassen. Aus dem alleinigen Gerichtetsein auf Aussprache, auf Ausdruck persönlichsten Empfindens erklärt sich jene Vernachlässigung und Minderbewertung der Form, die die romantische Malerei kennzeichnet.

Gehalt überwuchert Gestalt, Fühlen geht vor Sehen. „Deshalb war diese Zeit stark in der Dichtung und im Ausdruck des Gefühls, stark in Worten, mit denen man auch die Dinge und die Welt reden ließ, aber schwach im Gestalten der Realität und der Natur in ihrer schlichten Gegebenheit" [2]). Das Stimmungsbild bedeutet eben einen Triumph des inneren über das äußere Auge, und hieraus folgt, daß wir in unserer Untersuchung das Formale immer aus dem Gehaltlichen heraus zu verstehen haben werden, — es nie für sich betrachten können, da es seine Gesetzlichkeiten aus dem jeweiligen Ideengehalt des Bildes empfängt. Wir schließen uns durchaus G. Pauly [3]) an,

32) R. N. S. 5.
33) Tess S. 153.
34) R. N. S. 5.
35) R. N. S. 83.
1) vgl. S. 22/23.
2) Hamann M. S. 163.

wenn er sagt: „Es gibt also keinen romantischen Stil, sondern nur eine romantische Gesinnung", — eine Gesinnung, die sich gerade im formal Antithetischen, — im Nebeneinander und Gegenüber kontrastierendster Formwerte ausspricht. Einziges Ziel des Stimmungsmalers ist, sein Thema recht eindrucklich zu gestalten, — seine Idee recht überzeugend darzutun; und unter diesem zwingenden Primat des Gedanklichen muß notwendig die Form vergewaltigt und versklavt werden. Statt eines Malstiles haben wir nur Stilmittel.

So ist für die romantische Stimmungsmalerei charakteristisch ihre Zwischenstellung zwischen Malerischem und Linienhaftem [3]). Die „Vermählung von Festigkeit und weicher Gelöstheit", festgebannter, formenscharfer, streng konturierter Nähe und weich gelöster, hingehauchter Ferne ist dementsprechend Grundthema der meisten Friedrich'schen Landschaften. Auch die Bilder eines Kobell etwa weisen diese Eigentümlichkeit auf. So spricht Lessing [4]) von „Kobell's Linienempfindlichkeit einerseits" und „seiner malerischen Auffassung atmosphärischer Vorgänge anderseits", eine Bemerkung, die auf Hardy gemünzt sein könnte.

Bisher kennen wir hauptsächlich den Pleinairisten Hardy, der der Linie kein Existenzrecht einraumte. Um so mehr muß es verwundern, in Hardys Stimmungsbild die Linie plötzlich dominieren zu sehen. Nebenher lauft freilich noch weiterhin jene uns aus dem pleinairistischen Bild her bekannte Komponente des Verunklärten, Verschwommenen; sie herrscht aber, wie gesagt, nicht mehr unumschränkt, sondern nur noch als Kontrastmoment, als einer von zwei Polen romantischer Formensprache. Wenden wir uns nun mit einigen Worten der Charakterisierung der Linie und ihrer Funktion im Stimmungsbilde zu. —

Im Rahmen pleinairistischer Bildgestaltung war die Linie verfemt. Im licht- und lufterfullten Raum hatte sie keinen Platz, — war sie ausgelöscht worden. Taucht sie jetzt im Stimmungsbild auf, so mit einem bezeichnenden Akzent, der sie als ein dem Pleinairismus fremdes Mittel brandmarkt: — sie trägt Ausdruckscharakter, wirkt stimmungschaffend.

> "Two or three degrees above that melancholy and eternally level line, the ocean horizon, hung a sun of brass, with no visible rays, in a sky of ashen hue. It was a sky the sun did not illuminate or enkindle, as is usual at sunsets." . . . [6]).

Schon im Motiv des Sonnenunterganges kündet sich das Stimmungsthema an; seinen melancholischen" Akzent erteilt dem Bilde aber besonders jene horizontale Linie. Scharfe Linien werden zu Stimmungstragern. Ihnen eignet ein schlechthinniger Gefühlswert, — eine traurige Note.

> "The dark rim of the upland drew a keen sad line against the pale glow of the sky, unbroken except where a young cedar on the lawn, that had outgrown its fellow trees, shot its

3) G. Pauly: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Propyläen Kunstgeschichte. Berlin 1925.
4) Wolfradt S. 140.
5) S. 80.
6) B. E. S. 366

pointed head across the horizon, piercing the firmamental lustre like a sting" [7]).

Das Wort "sad" in Anwendung auf eine scharfe Linie kehrt verschiedentlich wieder, — auch dann, wenn, wie im eben zitierten Beispiele, nichts sonst Ersichtliches dieses Attribut rechtfertigt.

Besonders die endlos sich dehnende, scharfe Horizontlinie natürlich kündet dem Romantiker Endlichkeit, schmerzliche Begrenzung und Gefangensein im Alltäglichen. Sie nivelliert und normalisiert alles Leben und scheint dem Menschen jede Möglichkeit der Daseinsentgrenzung zu verriegeln. Von ihr mag gelten, was Hardy gelegentlich angesichts der endlosen Fläche der Egdon Heath bemerkt:

> "There was something in its oppressive horizontality which too much reminded him of the arena of life; it gave him a sense of bare equality with, and no superiority to, a single living thing under the sun" [8]).

Auch die Umrißlinie eines Menschen kann Anlaß dazu geben, sie auf ihren Stimmungsgehalt hin auszudeuten, ihren Charakter zu lesen: — so ist Hardy die Kontur einer auf dem Felde arbeitenden Frau schlechthin "pensive" [9]).

Kurz, die Linie wird zum bevorzugten Stimmungsexponenten innerhalb der formalen Mittel des sensitiven Hardy. In ihr erscheint das Wesen des jeweiligen Objektes geballt, — auf eine Formel gebracht. Es ist als hätte sich aller Ausdruckswille des jeweiligen Stimmungsmotivs zu einer expressiven Geste in die Randzonen und Grenzlinien hineingedrängt.

Daß das Wortbild sich gerade der Linie so stark bemächtigt, sobald es auf Gefühlsausdruck zielt, und daß die Farbe im Stimmungsbild eine durchaus untergeordnete Rolle spielt, das mag einen weiteren Grund in einem von Deri konstatierten Sachverhalt haben:

> „ . . die Erfahrung lehrt, daß man den Gefühlsgehalt von Linien und Formen immerhin noch einigermaßen eindeutig durch Worte einschließen kann, daß aber Farbeindrücke — wie alle primären, rein sinnlichen Qualitäten — der sprachlichen Umschreibung den allergrößten Widerstand entgegensetzen" [10]).

Hardy steht nicht allein mit dieser Sonderbewertung der Linie als einer besonders eindringlichen Sprache der Dinge, in der sie ihr vom Romantiker geschautes Stimmungsthema am eindeutigsten zum Ausdruck bringen. „Friedrich's Landschaft . . ist subjektiver Ausdruck allgemeinsten Naturgeschehens, nicht auf die Realität eines Ausschnittes gestellt, und greift zu dem abstrakteren Darstellungsmittel der festen Linearität, wenigstens, solange sie ihr eigentliches Stimmungsthema zur Sprache bringt" [11]).

Tatsächlich ist das Auftreten der Linie in einem oder dem anderen Wortbild symptomatisch für dessen Stimmungscharakter, — Kriterium einer nicht mehr sensorischen Haltung. Das folgende Bild illustriert das:

7) B. E. S. 78/79.
8) R. N. S. 256.
9) Tess S. 408.
10) Deri M. S. 9.
11) Wolfradt S. 148.

"Gaps in these uplands revealed the blue sea, flecked with a few dashed of white and a solitary white sail, the whole brimming up to a keen horizon which lay like a line ruled from hillside to hillside" [12]).

Was motiviert diese so scharf betonte Linie? Worin liegt das Stimmungsthema dieses Bildes? Stünde es wirklich gemalt vor uns, so würden wir keinen Augenblick fragen, denn aus dem so charakteristischen Motiv der „einsamen Form", aus dem "solitary white sail", schlüge uns romantische Stimmung förmlich entgegen.

Wir sehen, die Linie wird zum organischen Bestandteil im Stimmungsbild, steht an bevorzugter Stelle im Vokabular des Stimmungsmalers. Sie wird zum bevorzugten Träger eines Ausdrucks, eines Subjektiven. —

So trifft auf Hardy — wie auch wohl auf Friedrich — jene so oft angefochtene, doch aber im Einzelfalle gültige Definition Klinger's zu, derzufolge der hervorragendste Charakterzug der Linie darin zu sehen ist, daß sich hier die „starke Subjektivität des Künstlers" ausspricht. „Es ist seine Welt und seine Anschauung, die er hier darstellt", .. „seine persönlichsten Bemerkungen zu den Vorgängen um ihn und in ihm" ...[13]).

Sehr ähnlich äußert sich Deri [14]): ... „immer diente die Form, und als ihre Begrenzung die Linie, zum bevorzugten Träger expressionistischen Gestaltens." —

Dort also, wo Hardy seiner tragischen Gestimmtheit Ausdruck verleiht, — in all den Bildern, die Konfessionscharakter tragen, die ein Mitschwingen persönlichen Erlebens verraten, werden wir in auffälliger Konsequenz der Linie als einem wesentlichen Faktor im Bilde begegnen. In diesem Zusammenhange ist aufschlußreich sein so häufiges Erwähnen Crivelli's gerade um dessen pointierter Liniensprache willen, aus der Hardy seiner besonderen Auffassung gemäß eine ganz besondere Expressivität herauslesen will:

My art is to intensify the expression of things, as is done by Crivelli, Bellini etc., so that the heart and inner meaning is made vividly visible" [15]).

Wordsworth'sche Wesensschau ist also auch hier noch, im Jahre 1886, die Gesinnung, die diese linienbetonten Bilder künden.

Die Linie wird uns vor allem in Silhouetten begegnen, als Umrißlinie scheibenartiger, flacher, gegen den Himmel projizierter Berge, Häuser und Menschen, — etwa im feinversponnenen Astwerk eines winterlichen Baumes, — oder auch als raum- und illusionschaffende perspektivische Weglinie. Wie wir aber gleich sehen werden, ist die Linie hier keineswegs Mittel einer plastisch-linearen Kunst, die den Raum vermißt, die Körper aufbaut und das Bild struktuiert. Vielmehr hat sie ihren Zweckcharakter abgestreift, um als freies Kompositionselement, als stimmungshaftes Leitmotiv, sich hier und dort einzuflechten.

Wir nannten das Stimmungsbild psychologisch-impressionistisch im Hinblick darauf, daß es seelische Beeindruckung des Betrachters

12) B. E. S. 228.
13) Klinger, Max: Malerei und Zeichnung, S. 26.
14) Deri M. S. 210.
15) E. L. S. 231 / 1886.

in erster Linie anzustreben schien. Wir zeigten, daß die seelische Impression dann am stärksten wirkte, wenn sie zum Mittel einer impressionistischen Technik griff [16]).

Trotz der Uneinheitlichkeit der Formensprache im Stimmungsbild werden wir doch das Moment des Gemeinimpressionistischen stets spüren. Nirgends handelt es sich hier im Stimmungsbild darum, aktiv und plastisch-linear zu sehen, den Dingen im Geiste nachzutasten, um sich über ihre raum-körperliche Beschaffenheit zu orientieren. Hardy ist die Dingwelt, die Gestalt nur Weg zum nicht mehr Dinglichen, zu dem, was dahinter steht, — zur Dingwesenheit. Und in diesem Ignorieren der genormten Form, der empirischen Dingbeschaffenheit zugunsten eines augenblickbedingten Scheines liegt eben das Wesen des gemeinimpressionistischen Sehens gegenüber dem des Klassizisten beschlossen.

Hardys eigene Illustrationen.

Eine überzeugende Bestätigung wird unsere Stimmungsbildanalyse dadurch erfahren, daß wir sie mit wirklichen Zeichnungen Hardys in Zusammenhang bringen können, — Zeichnungen, die sich eingestreut finden in den Band der Wessex Poems, — allerdings aber erst später als die Gedichte dieses Bandes entstanden sind. (Vgl. Preface). Zweifellos sind sie teilweise als Illustrationen der Gedichte gedacht, denen sie beigefügt sind, obwohl gerade die wertvollsten unter ihnen, — die hier zu zeigenden —, nicht immer einen deutlichen Bezug zu dem einen oder anderen Gedicht der Sammlung aufweisen. Sie sind Repräsentanten Hardyscher Stimmungslandschaft überhaupt, — so sehr, daß gewisse Romanlandschaften wie Übersetzungen jener Skizzen ins Wort anmuten.

Daß diese Skizzen einen so einheitlichen Stimmungscharakter tragen und so garnichts vom Pleinairisten spüren lassen, das hat mehrere Gründe: — Ihr spätes Entstehungsdatum [1]), dann der Umstand, daß sie Dichtung umrahmen, die, wie wir bereits hörten [2]), für Hardy schlechthin Organ der sensitiven Welthaltung ist [3]), — immer Konfession ist —, diese beiden Gründe dürften schon hinreichende Erklärung bieten.

Außerdem machen sich natürlich bei dem Zeichner Hardy technische Schwierigkeiten bemerkbar, von denen der Wortmaler verschont blieb. Hardy ist als Architekt in Linearzeichnung und graphischer Akkuratesse aufgewachsen. (Vgl. S. 33). Dies können die Zeichnungen nicht verleugnen, und so nähern sie sich, da ja auch alle Farbe ausfällt, notwendig der Formenwelt des Stimmungsmalers, da einerseits dieser der Linie einen bevorzugten Platz einräumt, andererseits das pleinairistische Bild ohne Farbe und ohne eine ziemlich raffinierte Technik garnicht darstellbar ist. Natürlich sind aber die inneren Gründe die entscheidenden. —

16) Vgl. S. 3 ff.

1) Die 90iger Jahre. — Vgl. Preface.

2) Vgl. S. 25.

3) Hedgcock S. 366 bemerkt sehr treffend, daß unter all diesen Gedichten (Wess. Poems) nicht eines sei, „qui exprime une joie suscitée par l'aspect extérieur des choses." Bei der einzigen Ausnahme fühle man deutlich „l'effort qui fait l'écrivain pour se tromper" ....

Erlebte Weite.

Gewisse Motive kehren bei Hardy so oft und jedesmal so verwandt in der Auffassung wieder, daß wir ihnen eine repräsentative Bedeutung zumessen müssen. Gerade das Hardysche Stimmungsbild rekrutiert sich aus wenigen immer wiederkehrenden Erlebnisformulierungen, die dadurch, daß sie so oft und so wenig verändert wiederkehren, verraten, wie wenig sie sich an der Außenwelt und ihrer Mannigfaltigkeit orientieren, wie sie vielmehr feststehende seelische Formeln geworden sind, mit denen der psychologische Impressionist in innerer Schau freischaltend sein Stimmungsthema abwandelt.

Das Hauptthema, das ausschlaggebende Erlebnis im Stimmungsbild, ist wohl das der W e i t e, der großen Ferne, und zwar ist diese Weite auf eine ganz eigentümliche Weise erfaßt, die deutlich den Architekten durchblicken läßt, — nämlich mit Hilfe eines immerwiederkehrenden perspektivisch genauen Weges, der sich in sie hineinwindet, den Blick vom Vordergrund in den Hintergrund hineinführt, — ihn hineinzwingt. Der magische Zwang, dem wir uns im Anblick dieser Wege ausgesetzt fühlen, ist bereits das Hauptmoment gegen die Auffassung, als handele es sich hier um rein architektonische Aufrisse. Diese Wege sollen nicht das Bild aufteilen, symmetrisch gliedern; — sie stehen nicht im Dienste einer plastisch-linearen, klassizistischen Kunst, der die Linie Vermittler runder Körperlichkeit und Räumigkeit ist, sondern sie sind Stimmungsträger, — sind Stimmen der Landschaft. Sie sind eminent „malerisch" in ihrer dynamischen Flucht in die Bildtiefe. Auch aus der gelegentlich betonten Genauigkeit der perspektivischen Verkürzung spricht nur der Wunsch, dieser Dynamik Ausdruck zu verleihen:

> "Before turning to the right, his proper and picturesque course, he looked up the uninteresting left road to the fortifications. It was new, long, white, regular, tapering to a vanishing point, like a lesson in perspective" [4]).

Wie kommt Hardy zu dieser sonderbaren Erlebnisformulierung? Warum sind es gerade diese öden Landstraßen in ihrer Monotonie, die er in immer neuen Abwandlungen einstreut in das Romangeschehen? Er selbst gibt uns die Antwort:

> "The physiognomy of a deserted highway expresses solitude to a degree that is not reached by mere dales or downs, and bespeaks a tomb-like stillness more emphatic than that of glades and pools. The contrast of what is with what might be, probably accounts for this. To step, for instance, at the place under notice, from the edge of the plantation into the adjoining thoroughfare, and pause amid its emptiness fo a moment, was to exchange by the act of a single stride the simple absence of human companionship for an incubus of the forlorn" [5]).

Im „Inkubus" haben wir die bezeichnende Nüance dieses Erlebens, — einer lähmenden, atemberaubenden Einsamkeit. Die Physiognomie dieser Wege ist medusenhaft suggestiv. In ihrer unbeirrbaren Zielstrebigkeit eignet ihnen eine geheime seelische Saugkraft, die den Betrachter nahezu erstarren läßt im Anblick der Verlorenheit und Verlassenheit, die hier auf ihn einstürmt. Zu-

4) W. B. S. 168.
5) W. 1/2.

gleich ersehen wir aus dieser Definition, wie wenig diese Wege eine bestimmte individuelle Situation veranschaulichen wollen, wie sie vielmehr Ausdrucksgebärden sind, in gestaltete Landschaft umgesetztes Gefühl, — Stimmung. Ihre Linienhaftigkeit ist keineswegs eine konsequente, auf dem Boden einer einheitlichen formalen Auffassung erwachsene, die nun etwa jede impressionistische Verunklärung ausschlösse. Gelegentlich verschwimmen diese Wege am Horizont:

> "Lightly they trotted along — the wheels nearly silent, the horse's hoofs clapping, almost ringing, upon the hard, white, turnpike road as it followed the level ridge in a perfectly straight line, seeming to be absorbed ultimately by the white of the sky" [6]).

Eine weitere Möglichkeit der Abbiegung des kraß Linienhaften in einen „malerischen" Effekt haben wir im folgenden Bild, in dem Lichtreflexe die Starrheit der Konstruktion ein wenig mildern:

> "By the time they reached the higher levels the sky had again cleared, and the sunset rays glanced directly upon the wet uphill road they had climbed. The ruts formed by their carriage-wheels on the ascent — a pair of Liliputian canals — were as shining bars of gold, tapering to nothing in the distance. Upon this also they turned their backs, and night spread over the sea" [7]).

Noch stärker in Richtung auf das „Malerische" abgewandelt taucht das Wegmotiv gelegentlich in den Skizzen der Wessex Poems auf [8]), ohne jedoch im Wortbild ein deutliches Gegenstück zu haben. Hier entschwindet der Weg stückweise unserem Blick hinter Bodenwellen, in Geländesenkungen, und es gerät dadurch jenes Moment des nicht Antastbaren, leicht Verrätselten in das Bild, das nur zeigt, wie sehr auch hier wieder auf Klarheit verzichtet wird zugunsten des bloßen Eindrucks, wie sehr der „Schein" gegenüber dem „Sein" angestrebt wird [9]).

Folgendes Wortbild strebt eine ähnliche Wirkung an, ohne freilich gerade die spezifisch stimmungshafte Note des Weges selbst aufzuweisen:

> "From this point of observation the prospect exhibited the peculiarity of being either brilliant foreground or the subdued tone of distance, a sudden dip in the surface of the country lowering out of sight all the intermediate prospect" [10]).

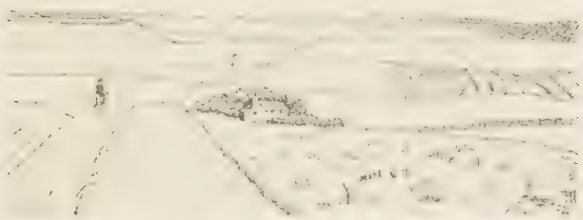
Hatte die Ferne dem Pleinairisten lediglich zur Entfaltung einer großartigen Luftperspektive gedient, — wurde sie als Erlebnis ignoriert und tat sie sich lediglich als Farbmosaik, in „völliger Unbestimmtheit des Vorn und Hinten" (Ham. 16) vor uns auf, so ist sie jetzt schlechthin Erlebnis der Seele, — Resonanzboden einer konstanten Gefühlshaltung. Der Stimmungsmaler versenkt sich in sie, seine Imagination träumt sich hinein in die Tiefe. Kurz, war dem Pleinairi-

---

6) B. E. S 39.
7) B. E. S. 232.
8) Man betrachte etwa die Bilder auf Seite 95 und 142. — vgl. auch Bild auf S. 75 dieser Arbeit.
9) Kriterium einer „malerischen" Auffassung gegenüber einer plastisch-linearen. Vgl. Wölfflin S. 23.
10) B. E. S. 264.

sten die Tiefe interessante malerische Aufgabe, galt es ihm, seine Nüancenmeisterung an ihr zu erweisen, — war sie ihm bloßer Vorwurf, interessantes Motiv, so wird sie jetzt vom Stimmungsmaler ausgeschöpft und ausgedeutet, — poetisch verklärt. Meditation ist die einzig adäquate menschliche Haltung angesichts der ins Endlose sich dehnenden Wege. Monet, der Pleinairist, war „decorative", nicht „meditative". "He has never been touched by the humility of a lane's end, and the sentiment of the humble life that collects there has never appeared on his canvas" [11]).

Hardy aber wird nicht müde, uns die "humility" unseres ganzen Seins vor Augen zu halten. Sein ganzes künstlerisches Interesse konzentriert sich gerade in jenen weiten Wegen und dem Leben, das sich auf ihnen abspielt. Und das Leben, der Mensch gibt diesem Wegmotiv überhaupt erst den bezeichnenden Akzent. Der Weg ist nur da, um den einsamen Menschen aufzunehmen, der diesen Weg geht oder in seine Betrachtung versunken auf ihm verweilt.



Ferne Menschen.

"The method of Boldini, the painter of 'The Morning Walk' in the French Gallery two or three years ago (a young lady beside an ugly blank wall on an ugly highway) — of Hobbema, in his view of a road with formal lopped trees and flat tame scenery — is that of infusing emotion into the baldest external objects either by the presence of a human figure among them, or by mark of some connection with them.

"This accords with my feeling about, say, Heidelberg and Baden versus Scheveningen — as I wrote at the beginning of The Return of the Native — that the beauty of association is entirely superior to the beauty of aspect, and a beloved relative's old battered tankard to the finest Greek vase. Paradoxically put, it is to see the beauty in ugliness" [12]).

11) G. Moore S. 86.
12) E. Life S. 157/58.

Diese Bemerkung steht im engsten Zusammenhang mit der auf S. 65 zitierten, die sich auf Coleridge und Wordsworth berief mit ihrer Forderung, "Nature's defects" darzustellen. Gerade die kahlsten und bescheidensten, ja häßlichsten Scenen gewinnen in den Augen des Stimmungsmalers ein neues Gesicht. Das innere Auge des Tragikers Hardy, das dem Seelenverwandten nachspürt, findet seine Befriedigung gerade dort, wo das äußere Auge sich abgestoßen fühlt. So verstehen wir auch von hier aus Hardy's Vorliebe für die einsame Landstraße, die in ihrer Kahlheit assoziativ die Kahlheit unseres eigenen Lebensweges vor unser inneres Auge zaubert und uns zugleich durch ihr verwandtes Geschick, ihr Mit-Leiden, tröstet. So war auch Egdon Heath — "like man, slighted and enduring" — Trost für den Tragiker [13]).

Erst das Hinzutreten der menschlichen Erscheinung verleiht dem Wegmotiv seinen eigentlichen Sinngehalt, seinen emotionalen Akzent. In unabsehbare Ferne erstrecken sich die Straßen in trostlose Weite und gähnende Leere, während winzige Menschen, meist bildeinwärts schreitend, jenem kaum noch sichtbaren Punkt zustreben, in dem der Weg in den Himmel einmündet.

> "... about five o'clock, after repeated outlooks, he saw two specks the size of caraway seeds on the far line of ridge where the sunlit white of the road met the blue of the sky." (T.M.149)

Einsamkeit und Verlassenheit gelten ja überhaupt nur in Bezug auf den Menschen, und so ist er die Stimme, durch die die Landschaft spricht, — ihr Echo und ihr Interpret.

> "Before him stretched the long, laborious road, dry, empty, and white ... The old man frequently stretched his eyes ahead to gaze over the tract that he had yet to traverse. At length he discerned, a long distance in front of him, a moving spot, which appeared to be a vehicle, and it proved to be going the same way as that in which he himself was journeying. It was the single atom of life, that the scene contained, and it only served to render the general loneliness more evident." (R.N.9)

"The tape-like surface of the road diminished in his rear as far as he could see, and as he gazed a moving spot intruded on the white vacuity of its perspective." (Tess S. 501).

Immer sind die Menschen so weit entfernt, daß sie nur atomhaft, als Flecken wahrnehmbar sind. Wir haben hier wieder eine vortreffliche Illustration dessen, was wir des öfteren bereits als psychologischen Impressionismus umrissen haben: — Impressionistisches im Dienste eines Seelischen. Wie schon in der auf S. 3 ff. aufgeführten Scene aus F. M. C., so spricht auch hier das innere Auge vor allem mit. Dadurch, daß der Mensch als Punkt erscheint, büßt er seine individuelle Erscheinungsform ein, um Wahrzeichen eines Allgemeinen zu werden [14]), um über das Schicksal des Einzelnen hinaus das des Menschen schlechthin zu verkünden.

Verunklärung ist jetzt nicht Forderung eines phänomenbegierigen äußeren Auges, sondern vom inneren Auge geforderte Allgemeingültigkeit des Erlebnisses. Dadurch daß das Unwesentliche, bloß Akzidentielle einer von Nahem gesehenen Erscheinung fortfällt, bleibt die Freiheit der seelisch-assoziativen Ausdeutung gewahrt, die nun das Essentielle des fernen, auf einen bloßen Fleck reduzierten Menschen, seinen überindividuellen Sinngehalt, erfühlen kann. Hier im psychologisch-impressionistischen Bild vermittelt die Impression, die optische Treue, das Symbol [15]), indem sie die Erscheinung abkürzt und gleichsam auf ihre Wesensformel bringt.

Der punktförmige Mensch in der schier endlos sich dehnenden Landschaft ist natürlich Sinnbild der Verlassenheit des Menschen überhaupt vor dem All. Stimmung ist Bekenntnis, ist Weltanschauung, wie wir sagten. Hardy's Stimmungsbilder sind gemalte Poesie, — damit aber verbildlichte Religion, denn "poetry and religion touch each other, or rather modulate each other" [16]).

Im Wegmotiv findet das Hardy'sche Welterleben seinen adäquatesten, gültigsten Ausdruck. Es wird zum Leitmotiv aller seelischen Melodieführung im Stimmungsbild, — zur eindeutigsten Prägung seiner „Philosophie", — einer „Philosophie" unausweichlicher Tragik, gegründet auf die Leugnung einer "beneficient power".

Die bisher zitierten Bilder wiesen in etwa diese Einheitlichkeit eines zugrundeliegenden unabänderlichen Welterlebens auf. Nun macht aber auch das Wegmotiv Wandlungen durch, die durch das jeweilige Romangeschehen bedingt sind. Auf S. 29 sprachen wir von jenen Wandlungen, jenen gelegentlichen Ausruhpausen in leichteren Themen und von der Tendenz auf das Sensorische, die sich gerade in diesen Pausenprodukten aussprechen: So werden wir sehen, daß auch das Wegmotiv einmünden kann in jene leichtere Schicht. In T. M. haben wir so folgendes Bild:

"Travelling-carriages of all kinds and colours climbed and descended the road that led towards the seaside borough. ... so that the highway, as seen from the hills about Overcombe, appeared like an ant-walk — a constant succession of dark

13) Vgl. S. 67.
14) vgl. hierzu Skizze auf S. 82 oben.
15) Vgl. Deutschbein: „Wesen der Romantik": „Die ästhetische Auffassung vom Wesen der Kunst ist also wieder die symbolische" (S. 47/48).
16) Apology, Collected Poems.

spots creeping along its surface at nearly uniform rates of progress, and all in one direction" [17]).

Dem Charakter des ganzen Romanes gemäß haftet hier dem Bilde ein leicht idyllisches, untragisches Moment an, zumal diese Menschenmengen einem freudigen Ereignis zuströmen; und so wird sich auch an anderen Beispielen nachweisen lassen, daß wir tatsächlich der festen Entwicklungslinie in Hardy's Werk durchaus die sie kreuzenden Temperamentsschwankungen entgegenstellen müssen, die sich im Bilde natürlich aussprechen. Ja, innerhalb ein und desselben Romans kann dasselbe Motiv durchaus verschiedenartig gefaßt auftreten, — verschiedenen Begleitgefühlen Ausdruck verleihen. So lernen wir in B. E. den fernen Menschen gelegentlich auf eine Art kennen, die stark an die Malweise des Pleinairisten gemahnt, die jedenfalls eine Freude am Optisch-Phänomenalen nicht verleugnen kann.

> "... he noticed ... a white speck in motion. It seemed first to be a sea-gull flying low, but ultimately proved to be a human figure, running with great rapidity. The form flitted on, heedless of the rain ... Whilst he meditated upon the meaning of this phenomenon, he was surprised to see swim into his ken from the same point of departure another moving speck, as different from the first as well could be, insomuch that it was perceptible only by its blackness. Slowly and regularly it took the same course, and there was not much doubt that this was the form of a man. He, too, gradually descended from the upper levels, and was lost in the valley below" [18]).

Aber auch hier ist die tatsächlich restlose optische Neutralität, das rein rezeptive Registrieren — ("swim into his ken") — mehr als optische Spielerei, — mehr als bloßes Augenerlebnis. Das Gesehene wird auch hier innerlich ausgewertet, überdacht. Der Betrachter meditiert über den Vorgang, — eine völlig unimpressionistische Haltung.

Der Pleinairist hatte die Dinge verrätselt, um sich über ihre Wesenheiten hinwegsetzen zu können, um von ihrem Bedeutungsgehalt,

17) T. M. S. 105.
18) B. E. S. 265.

der ihn nicht interessierte, absehen zu können. Der Stimmungsmaler aber verrätselt sie, um sie geheimnisvoll anziehend werden zu lassen, sie mit einem Schleier zu umgeben, der dazu reizt, ihn zu lüften. Er will den Beschauer bannen, festhalten, ihn zum Nachdenken anregen; — der Pleinairist verlangt im Gegensatz dazu vom Beschauer das Momentsehen, das am Gegenstand restlos uninteressierte, bloße optische Überhuschen der Erscheinung.

Trotz aller impressionistischen Technik bleibt Hardy aber auch hier Romantiker in der Gesinnung. Die Wirkungen all dieser fernen Menschen und Wege sind lyrisch. Besonders klar wird das bei Motiven, die den Menschen allmählich sich entfernend zeigen, — wie er kleiner und kleiner werdend allmählich dem Blick sich entzieht:

> "Smaller and smaller she waned up the rigid mathematical road, still gazing at the soldier aloft, as Pierston gazed at her" [19]).
>
> "The reddleman watched his form as it diminished to a speck on the road and became absorbed in the thickening films of night" [20]).

Hier verstärkt die hereindunkelnde Nacht noch die lyrische Note. Auch Hamann muß in seinem Buch über den Impressionismus, dem er doch, wie bereits gesagt, Friedrich und die ihm verwandten Künstler eingliedert, bekennen: „Die Vertiefung, die die impressionistische bildende Kunst in dem Lyrismus der Menschendarstellung erfährt, hebt ihn in manchem Betracht auf. Der strengste Impressionismus ist immer eine Kunst der Oberfläche" [21]). Unsere Definition des psychologischen Impressionismus aber wird gerade der lyrisch verunklärenden Kunst des romantischen „Psychologismus" (Hamann) gerecht, wie wir sie etwa bei einem Friedrich finden.

Auch hier wieder, in diesem scheinbar so spezifisch Hardy'schen Motiv hat Friedrich Hardy vorausgenommen. Sind doch jene bildeinwärts blickenden Rückenfiguren auf Friedrich'schen Landschaften geradezu zum Wahrzeichen seiner Kunst geworden. Man denke nur an ein Bild wie „Morgenlicht", auf dem wir eine Frau in Rückenansicht einen Weg entlang in die Landschaft hineinschreiten sehen. Aber nicht nur bei Friedrich, sondern in der gesamten deutschen Malerromantik gewinnt dieses Motiv des einsamen Menschen in der Landschaft ausschlaggebende Bedeutung:

> „eine einsame, in Betrachtung der stillen Gegend verlorene Gestalt wird den Beschauer des Bildes anregen, sich an dessen Stelle zu setzen" [22]).
>
> "Not quite sure of her direction Tess stood still upon the hemmed expanse of verdant flatness, like a fly on a billiard-table of indefinite length, and of no more consequence to the surroundings than that fly" [23]).

Das ist die Funktion all dieser fernen Menschen, — dem Bildbetrachter einen Spiegel vorzuhalten, ihm die Identifizierung seiner selbst mit jenem verlorenen Flecken aufzusuggerieren, — ihm sein

19) W. B. S. 169.
20) R. N. S. 13.
21) Hamann S. 36.
22) Vgl. „Die romantische Landschaft" Carus: Briefe über Landschaftsmalerei S. 22.
23) Tess S. 136.

eigenes Sein nach Art des Spieles im Spiel vorzuführen. Einfühlung soll ihm um jeden Preis abgerungen werden. Es genügt nicht die kühl abwägende, innerlich distanzierende Haltung einer ästhetisierenden Bildbetrachtung, sondern es wird ein Mittun im Bilde, ein Ausdeuten und imaginatives Weiterschöpfen der dort gegebenen Ansätze verlangt.

Tragédie Humaine! So lautet das Motto all dieser Motive mit den einsamen Menschen in weiter Ferne auf den unabsehbaren Weg schlangen. Noch viel stärker als Wordsworth ist Hardy Humanitätsapostel, dem alles Menschliche heilig ist[24]). Gerade das Unvollkommene ist rührend in seiner Hilfsbedürftigkeit; ist es doch für Hardy nur Wahrzeichen der leidenden Welt und ihres Verzweiflungskampfes gegen den "Immanent Will".

Tess' Lippen sind "sweet", nicht weil sie „perfekt" waren, sondern gerade, weil sie es nicht sind: ... "they were not perfect. And it was the touch of the imperfect upon the would be perfect that gave the sweetness, because it was that which gave he humanity[25]).

Die Natur kann ihm den Menschen nicht ersetzen. Sogar im Walde, in den er, um von der Welt und ihrer Unrast auszuruhen, kommt, sind die Bäume "combatants all", hindern sie sich gegenseitig am Wachstum, unterjochen die Großen die Kleinen, ersticken die Einen die Anderen. So wendet er sich denn resigniert zurück zum Menschen als dem letzten Verankerungspunkt für den Gott in seiner Brust:

> "Since, then, no grace I find
> Taught me of trees,
> Turn I back to my kind,
> Worthy as these.
> There at least smiles abound,
> There discourse trills around,
> There, now and then, are found
> Life-loyalties"[26]).

So verstehen wir, wenn auch das Stimmungsbild in seinen Hauptteilen zu einer Apothese des Menschen wird, und wenn Hardy programmatisch äußern kann:

> "An object or mark raised or made by man on a scene is worth ten times any such formed by unconscious Nature. Hence clouds, mists, and mountains are unimportant beside the wear on a threshold, or the print of a hand"[27]).

Immer wieder gilt es, an die spezifisch Hardy'sche Erlebniswurzel dieser Bilder vorzudringen, die gemäß jener „Literaturlichkeit" des Stimmungsbildes, das überall und möglichst deutlich Gedankliches aussprechen will, allenthalben klar zutage tritt.

Der Mensch und sein Schicksal ist Hardy Ausgangspunkt und Ziel aller künstlerischen Bemühung; denn bei der Gottverlassenheit der Welt liegt ihr Schicksal allein in der Hand des Menschen[28]). Was Hardy im Stimmungsbild, und in diesen Weg Mensch Motiven

24) Vgl. S. 20.
25) Tess S. 193.
26) "In A Wood", Collected Poems S. 77.
27) E. Life S. 153.
28) Vgl. S. 20.

besonders vermitteln will, das ist eben sein Welterleben schlechthin: Klage und Anklage. Ein sich Fügen in die harte Begrenzung menschlichen Seins, und zugleich heroische Selbstbehauptung, — Akzeptieren des menschlichen Dilemmas, der mathematisch bannenden Wegzgrenzen und ihrer atembeklemmenden Beengtheit, und Sehnen nach Entgrenzung, nach Auflösung dieser harten Grenzen in unbekannter Horizontferne.

Das Ethos der Hardy'schen Landschaft ist liebevolles Verbundensein aller Dinge in gemeinsamem, stumm-heroischem Protest gegen ein unverdientes Schicksal, ist Schicksalsverbundenheit gegenüber einem drohenden Jenseitigen.

Der Mensch fügt sich nicht bedingungslos in die Enge und Hoffnungslosigkeit seines Daseins, er ersehnt seine Befreiung. Der Zug zur Tiefe, zum Horizont, ins Wesenlose eines nicht mehr Erkennbaren, Weitentfernten — das Verschwimmen der Weglinien am Horizont, das ist Verheißung, ist letzter Hoffnungsrest [29]).

Hardy's Stimmungsbild ist K l a g e ü b e r den Menschen und A p p e l l an ihn. Allein die reine Menschlichkeit, die "loving kindness" vermag zu helfen. Dieses Evangelium der Menschlichkeit kündet er in allen Abwandlungen. Wordsworth verwandt ihn jedoch an Leidenschaftlichkeit und Intensität übertrumpfend.

Die Silhouette.

"As evening shaped I found me on a moor
Which sight could scarce sustain:
The black lean land, of featureless contour,
Was like a tract in pain" [30]).

Der stimmungmalende Hardy, der Maler der Nacht und des Zwielichts, muß notwendig zu einer ganz besonderen Wertung der Silhouette gelangen. An Stelle einer Hell-in-Hell Malerei im Pleinairismus tritt jetzt das Hell-Dunkel, — eine Kunst des Abschattierens und der Grauen-in-Grau Stufung. Das Interesse an der silhouettenartigen Darstellung ist jedoch noch viel größer als sich vermuten läßt. Es ist ganz erstaunlich zu sehen, wie vielen Motiven der Romantiker Hardy silhouettierte Aspekte abzugewinnen weiß, wie er die Silhouette selbst dort einführt, wo sie garnicht gerechtfertigt erscheint, wo Objektnähe und normale Beleuchtung eine Binnenzeichnung an sich verlangen dürften [31]). Zunächst hier einige unzusammenhängende Bildproben:

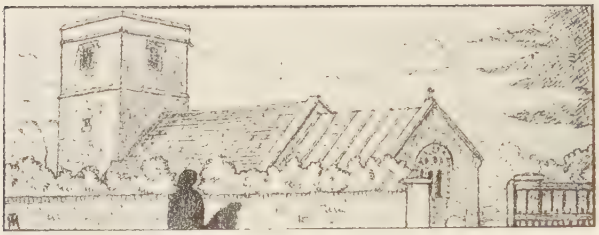
"All was silent here, and the conical tips of the ricks jutted darkly into the sky" [32]).

29) Daher auch ist er einer der "earliest acclaimers of the Origin of Species" (E. Life S. 198), ohne dessen Evolutionstheorie seine Konzeption eines "evolutionary meliorism" (vgl. Preface to "Late Lyrics And Earlier" 1922) wohl garnicht zu denken ist und daraus auch resultiert seine tiefe Verzweiflung über den Ausbruch des Weltkrieges, der jeden Gedanken an eine allmähliche menschliche Aufwärts-Entwicklung als absurdum zu führen scheint.

30) Wessex Poems: A Meeting With Despair, Collected Poems S. 251.

31) Vgl. Skizze auf Seite 82 oben; vgl. auch S. 76 unten.

32) F. M. C. S. 236.



"they were crossing to a gate in the direction of the school, which, standing on a slight eminence at the junction of three ways, now rose in unvarying and dark flatness against the sky" [33]).

Oder der Stimmungscharakter kann noch eindeutiger werden, tritt der Mond als typisch romantisches Requisit hinzu:

"The moon was shining within a day or two of full, and just overlooked the three or four vast yews that stood on the south-east side of the church, and rose in unvaried and flat darkness against the illuminated atmosphere behind them [34]).

Bäume, ihre schwankenden Wipfel wie ihr feinversponnenes Astwerk, Häuser und Kirchen werden uns auf den Nachthimmel gezeichnet; Menschen gleiten als Schattenrisse vor ihm einher oder sie erscheinen als verschwommene Schemen hinter Fenstern in Innenräumen. Kamine ragen wie Pallisadenzäune über die Dächer hinaus. Ferne Hügel, feinst durchgezeichnet und bis auf die Einschnitte der über sie führenden Wege genau, erscheinen als auf den Horizont geklebte Scheiben. Häuserreihen liegen von der See aus gesehen wie dunkle Bänder auf dem Strand vor dem Hinterland. Kurz, die Silhouette genießt eine Vorrangstellung in der Skala Hardy'scher Formwerte, und wir spüren die Vorliebe für sie in den zahlreichen Schilderungen der Übergänge körperhaft runder in flächenhafte Gebilde.

33) U. G. T. S. 32/33.
34) D. R. S. 470.

"The previously gilded but now dreary hills began to lose their daylight aspects of rotundity, and to become black discs vandyked against the sky, all nature wearing the cloak that six o'clock casts over the landscape at this time of the year" [35]).

Dabei schwankt die formale Durchgestaltung im Einzelnen: Gelegentlich haben wir es mit einer Scherenschnittkunst zu tun, die scharfe und gestochene Konturen liebt:

"Stephen looked at the black form of the adjacent house, where it cut a dark polygonal notch out of the sky, and felt that he hated the spot" [36]).

"he ... saw the tower of the church he was in quest of distinctly shaped forth against the sky" [37]).

An anderer Stelle verdämmern die Umrisse, werden sie nur von ungefähr, trübe und verschwommen gesehen.

"High above this to the right, and much nearer thitherward than the Quiet Woman Inn, the blurred contour of Rainbarrow obstructed the sky" [38]).

Gerade in den frühen Romanen, besonders in B. E.[39]), der ja so sehr viele Nachtscenen bringt, ist das Wesen der Silhouette keineswegs eindeutig. Sie hat hier gelegentlich einen stark sensationellen Einschlag, so wenn Aeneas Manston auf einer nächtlichen Wanderung Baumsilhouetten folgendermaßen sieht:

"He could just dimly discern the airy summits of the two or three trees nearest him waving restlessly backwards and forwards, and stretching out their boughs like hairy arms into the dull sky" [40]).

Das Bewegungsmoment mit seiner abrupten und willkürlich aufgegriffenen Assoziation klingt nach fancyhafter Auffassung. Die "striking and emphatic loneliness" der Scene ist, trotzdem sie seiner Stimmung entgegenkommt, "congenial to his mood" ist, — ihn nicht überwältigt und durchschauert, doch zu episodisch, zu sehr nur eingeflickt in das Romangeschehen, um jene romantisch-stimmungshafte Einsamkeit zu sein, die als Romanatmosphäre zum Urgrund und Echo alles Geschehens wird. Das haben wir eigentlich erst in R. N. In den vorhergehenden Romanen balanzieren die verschiedenen Welthaltungen noch ineinander, — ist Romantisches noch romanesk durchsetzt und vergröbert, drängt sich das Effektvolle, Pointenhafte immer noch an die Oberfläche.

Alle Bilder erleiden trotz motivischer Gleichartigkeit doch notwendigerweise eine innere Abwandlung und Umbiegung im Sinne des jeweils umrahmenden Romangeschehens. Wir sprachen davon bereits bei dem Wegmotiv. (Vergl. auch S. 78).

35) B. E. S. 441.
36) B. E. S. 289/90.
37) B. E. S. 278.
38) R. N. S. 69.
39) Den gesamten früheren Romanen fehlt eine einheitliche Grundstimmung, wie wir sie in R. N. haben, und gerade B. E. ist eigentümlich schillernd. Der Gesamtmotivierung nach ist dieser Roman ein Vorläufer von Tess, in der Durchführung dagegen überschneiden sich die verschiedenartigsten Stilelemente.
40) D. R. S. 172.

Diese feineren Differenzen fallen jedoch — aus einer Vogelperspektive gesehen — fort. Da offenbaren sich die durch das ganze Romanwerk hindurchgehenden voneinander getrennten Welthaltungen in gewissen geschlossenen Motivgruppen, aus denen die jeweils dominierende Tendenz deutlich spricht. Ein Blick in die Wessex Poems belehrt darüber, wie Hardy die Silhouette im allgemeinen aufzufassen pflegt. Die Verwandtschaft mit Friedrich muß auch hier wieder zum Wegweiser für alle Versuche werden, sich Hardys Wortbild bildhaft zu veranschaulichen.

Das Wesen der Silhouette ist ihre Rätselhaftigkeit, ihr nur andeuten Wollen und ahnen Lassen, — ihr „vielsagendes nicht Alles Sagen", wie Muther im Hinblick auf die japanische Kunst sehr glücklich definiert. Diese Formulierung offenbart sich als ein Gebilde, aus dem romantisches Kunstwollen vor allem sprechen kann. Ist doch das Wesen der romantischen Malerei gerade dieses Vielsagen und doch nicht alles Sagen, dieser Drang nach unbedingtem zur Sprache kommen eines mehr Geahnten als Gewußten. Kein malerisches Mittel scheint besser geeignet, um gerade dieses dem Stimmungsmaler Eigenste zum Ausdruck zu bringen.

Hamann spricht im Hinblick auf Gauguin's silhouettierende Malerei davon, daß „das Gespenstische oder Geisterhafte solcher visionär wirkenden Schattenrisse" ... „auf eine durchaus seelische Wirkung" führe[41]).

So ergibt sich gerade wieder unter dem Gesichtswinkel der Impression die Wesensbestimmung der Hardy'schen Silhouettenmalerei als einer Kunst, die nicht das Sein der Dinge, sondern ihren Schein betont[42]), die die Umwelt nicht räumlich-körperlich in ihrer gewußten und erfahrenen Struktur, sondern optisch-phänomenal in ihrer zufälligen, augenblickbedingten Eindrücklichkeit wiedergibt und damit der psychischen Assoziation Bewegungsfreiheit sichert.

Das lineare Element dieser Kunst mag dazu verführen, aus ihr einen Gegensatz zum „Malerischen" oder Impressionistischen herauszulesen. Es gilt jedoch, scharf zu scheiden zwischen dem Linienhaften und dem Plastisch-Linearen im Sinne der Wölfflin'schen Renaissance Kategorie. Die Silhouette ist alles andere als plastisch; sie ist vielmehr die Flächenhaftigkeit selbst. Es läßt sich schlechterdings nichts Unplastischeres denken als ihre im Zweidimensionalen sich restlos erschöpfende Körperlosigkeit. Vergessen wir in diesem Zusammenhange auch nicht, daß der europäische Impressionismus entscheidend von der japanischen Kunst beeinflußt worden ist, — einer Kunst, der die Silhouette alles bedeutet.

Wie schon gesagt ist die Vorliebe für silhouettierte Gegenstände so groß, daß der Maler Hardy selbst am hellen Tage solche Blickpunkte — seien sie auch noch so ausgefallen — wählt, die den Darstellungsgegenstand als Silhouette präsentieren. So wird etwa ein Kirchhof, der zufällig hochgelegen ist, aus Maulwurfsperspektive, im bloßen zackigen Nebeneinander von Grabsteinprofilen gezeigt, — "a mere profile against the sky, serrated with outlines of graves and a very few memorial stones." (B. E. 22). Die dazu gehörige Kirche, die ebenfalls hoch in den Himmel hineinragt, ist "black and bare,

41) Hamann S. 19.
42) vgl. Wölfflin S. 23.

cutting up into the sky from the very tip of the hill. It had a square mouldering tower ... and seemed a monolithic termination, of one substance with the ridge, rather than a structure raised thereon" [43]).

Hier wird deutlich spürbar, wie die Silhouette durch ihren impressionistischen Charakter dem assoziativen inneren Sehen entgegenkommt. Wieder spüren wir jene ursprüngliche Antinomie zwischen äußerem und innerem Auge. Kaum schaltet die Tätigkeit des äußeren Auges aus, kaum wird sie zwangsweise durch die Dürre des Aspektes weitgehend eingeschränkt und überflüssig gemacht, da beginnt schon die Imagination ihre Kreise zu ziehen und in intuitiver Schau die Dingwelt in einem neuen, von der Stimmung eingegebenen Bedeutungszusammenhang zu erfassen.

Hügel und Kirche verschmelzen zu einem neuen Sinnganzen. Das Störende der Einzelform geht bruchlos ein in das Allgemeine. Das Getrennte und sonst Auseinanderklaffende, farbig sich Beißende oder gegenständlich sich Überschneidende und Verdrängende geht ein in bruchlose Fläche, in ruhige und doch viel sagende Schemenhaftigkeit. Wieder klingt hier die romantische „Synthese des Gegensätzlichen" entfernt an.

Der Charakter der Silhouette ist mythenbildend. Ihr gegenüber kann sich vor allem die „beseelende Apperzeption" (Wundt) als die mythenbildende Kraft betätigen. Die Silhouette kommt in ihrer willkürlichen Ausdeutbarkeit jenem romantischen Hineindeuten menschlicher Gefühle in die Natur entgegen, jener imaginativen Subjekt-Objekt Verquickung, die aller Stimmungsmalerei zugrundeliegt.

Der Schluß von TESS trägt starke Spuren mythischer Elemente. Überall in TESS wird die Landschaft Symbol. Jenes letzte Symbol, Stonehenge, ein mythenumwehter Ort, offenbart sich dem Auge des Opfers Teß als drohende Silhouette:

> "The uniform concavity of black cloud was lifting bodily like the lid of a pot, letting in at the earth's edge the coming day, against which the towering monoliths and trilithons began to be blackly defined."
>
> "The band of silver paleness along the east horizon made even the distant parts of the Great Plain appear dark and near; and the whole enormous landscape bore that impress of reserve, taciturnity, and hesitation which is usual just before day. The eastward pillars and their architraves stood up blackly against the light, and the great flame-shaped Sun-stone beyond them; and the Stone of Sacrifice midway" [44]).

Ein Mythos lebt wieder auf. Auch Tess ist ein Opfer, ein Wahrzeichen von "Man's inhumanity towards man."

Besonders in einer Funktion wird die Silhouette wiederholt verwandt, und diese Funktion ist bezeichnend: In drei verschiedenen Romanen wird uns die Hauptfigur zunächst als Silhouette vorgeführt —eine Art Spannungstechnik. Das Element des Unbestimmten, des nur Andeutenden der Silhouette kann sich hier voll auswirken. Freilich bemerken wir auch wieder, daß der Stimmungswert der Silhouette keineswegs ein konstanter ist, wie wir das schon bei dem Wegmotiv feststellen konnten. Gelegentlich überwiegt ein Element

43) B. E. S. 22.
44) Tess S. 514/5.

des Kapriziösen, Spielerischen. Die Silhouette wird dann mehr um ihres gesteigerten "malerischen" Reizes willen als um ihrer immanenten Stimmungskraft willen gewählt. Die Verwendung paßt sich ganz dem Gesamtcharakter des Romans an.

In G. T. wird uns eine ganze Gruppe von Männern in einer lustigen Silhouettenprozession vorgeführt:

> "They ... had lost their rotundity with the daylight, and advanced against the sky in flat outlines, which suggested some processional design on Greek or Etruscan pottery" [45]).

Der „malerische" Reiz einer solchen Komposition wird noch erhöht, wenn man die Mystifikation noch weiter treibt und die Silhouette nur ausschnittweise gibt. (Vgl. die Wegverschleierung auf S. 74.)

> "he could now be distinctly seen rising against the sky, his profile appearing on the light background like the portrait of a gentleman in black cardboard. It assumed the form of a low-crowned hat, an ordinary-shaped nose .. " etc.
> "What he consisted of further down was invisible from lack of sky low enough to picture him on" [46]).

Sehr ähnlich wird uns eine der Hauptpersonen in B. E. zum ersten Male vorgeführt:

> "When two or three additional hours had merged the same afternoon in evening, some moving outlines might have been observed against the sky on the summit of a wild lone hill in that district. They circumscribed two men, having at present the aspect of silhouettes, sitting in a dog-cart and pushing along in the teeth of the wind" [47]).

Und so fort zeigen die frühen Romane eine ganze Reihe von Silhouetten auf, die keineswegs einen düsteren Charakter haben, die vielmehr — dekorativ eingeflochten in das Romangeschehen — den spielerischen Reiz ihrer Besonderheit auskosten.

Zu ihrer eigentlichsten Bedeutung gelangt die Silhouette erst in R. N. Hier wird sie zum integrierenden malerischen Mittel der gesamten Heidedarstellung. Egdon Heath wird uns fast ausschließlich — so besonders in jenem großen Auftakt in Kap. I — als Silhouette vorgeführt, offenbart sich doch ihre ganz besondere Glorie zu Zeiten der Dunkelheit [48]) — ihr reinstes Wesen gerade im Zwielicht.

Nur Linien und Flächen sprechen hier. Die ganze Masse von Hügeln, Löchern und Kämmen ... "all was finished by a high hill cutting against the still light sky" [49]). Die Heldin des Romans wird wie schon in U. G. T. samt einer ganzen Reihe anderer Romanpersonen zunächst in einer Prozession von Silhouetten wieder eingeführt.

Der Silhouette der Hauptfigur eignet aber hier wieder jenes mythische Element, — eine düster ernste Note. Eustacia, die Silhouette gegen den Himmel

45) U. G. T. S. 5.
46) U. G. T. S. 5.
47) B. E. S. 5.
48) Vgl. R. N. S. 4.
49) R. N. S. 14.

"rose from the semi-globular mound like a spike from a helmet. The first instinct of an imaginative stranger might have been to suppose it the person of one of the Celts who built the barrow, so far had all of modern date withdrawn from the scene. It seemed a sort of last man among them, musing for a moment before dropping into eternal night with the rest of his race" [50]).

So wird uns die Heide allenthalben beschrieben, — mehr dem inneren Auge als dem äußeren, mehr der Imagination als dem reinen Sehen. In der ganzen Scene mit der Figur der Romanheldin Eustacia schwingt Symbolisches mit. Darin, daß ihre scheinbar so fest mit dem Hügel verwachsene Silhouette plötzlich und unerwartet ihre Festigkeit aufgibt, wird angedeutet, daß Eustacia eben nicht Kind der Heide ist, daß sie den Kontakt zur Heide, den ihre silhouettenhafte Verschmolzenheit mit ihr anzudeuten schien, nicht hat. Ihrem Abgang folgt dann jene "sky-backed pantomine of silhouettes ":

"With her dropping out of sight on the right side, a new-comer, bearing a burden, protruded into the sky on the left side, ascended the tumulus, and deposited the burden on the top. A second followed, then a third, a fourth, a fifth, and ultimately the whole barrow was peopled with burdened figures" [51]).

Während die Silhouette jenes Einzelmenschen durch ihre Statik einfühlende, ruhige Versenkung in das Gesamtbild gestattet, ja fordert, — ein sich an ihre Stelle Setzen, fordern jene sich bewegenden Silhouetten nichts Derartiges. Vielmehr verrät sich im Moment der Bewegung und der Überraschung, die sie bereiten, der fancyhafte Einschlag, die gelegentlich sich vordrängende naive Objektfreude Hardys. Überhaupt ist eine reinliche Scheidung der drei Grundelemente im Hardyschen Bildwerk natürlich unmöglich. Allenthalben tauschen die verschiedenen Welthaltungen und ihre entsprechenden Äußerungen im Bild miteinander, wie schon verschiedentlich gezeigt wurde, — ein Umstand, den das wechselnde Romangeschehen unvermeidlich macht.

Hardys Naturgefühl ist wie das Friedrichs „wissenden Wesens" bei einer „Strenge der Seele" [52]). Wie Friedrich gestaltet er aus

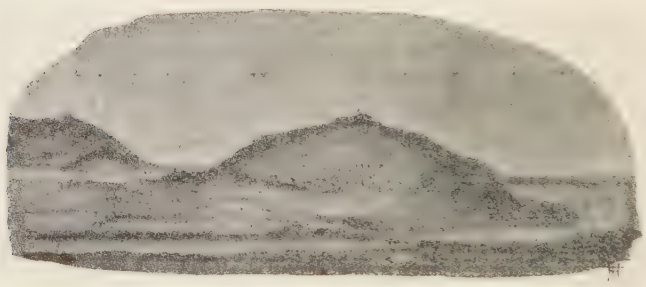
50) R. N. S. 14.
51) R. N. S. 15.
52) Wolfradt S. 101.

klarer Einsicht heraus, — auf den Trost illusionärer Halbwahrheiten verzichtend, „das unendliche durch Betonung der Grenze, und eben damit als Transcendenz“ [53]). In der Silhouette haben wir eine weitere Abhandlung des immer gleichen Grundthemas aller Hardyschen Kunst überhaupt, — der schmerzlichen Antithese von Realität und Wunsch, von notwendiger Vernunfteinsicht in die Daseinsbegrenzung und der ebenso dringlichen Forderung der Seele nach Daseinsentgrenzung, wie sie sich im Kontrast des Festgefügten und Gelösten, des klar Begrenzten und unklar Verschwommenen, der „beharrenden Existenz“ gegenüber dem „Wandern und Fluten“ [54]) ausspricht.

So heben sich die Silhouetten heraus aus der um sie dämmernden Nacht in schmerzlicher Formgebundenheit und Starre, so wie schon die fleckenartigen Menschen traurig isoliert gegen die Weite des Raumes abstachen, ohne doch in ihn eingehen zu können.

So funkeln tröstende und verheißende Lichtpünktchen auf schwärzlichen stumpfen Silhouettenbändern ineinander verschatteter Häuser.

> “And now night drooped slowly upon the wide watery levels in front; and at no great distance from them, where the shoreline curved round, and formed a long riband of shade upon the horizon, a series of points of yellow light began to start into existence, denoting the spot to be the site of Budmouth, where the lamps were being lighted along the parade“ [55]).



Oder ein lichter Himmel dahinter bietet das Kontrastmoment für die kompakte Schattenhaftigkeit:

> “They again made for the distant Esplanade, now, with its line of houses, lying like a dark grey band against the light western sky. The sun had set, and a star or two began to peep out“ [56]).

Nirgends wird die zutiefst empfundene Polarität des Seins verwischt und verwässert. Der Mensch, die Form, die gefügte Gestalt gehen nicht ein in die amorphe Verschwommenheit, sondern die Gegensätze bleiben in aller Schärfe erhalten, und ihre Synthese vollzieht sich erst in der Seele des imaginativen Bildbetrachters.

53) Sperrungen beim Verfasser.
54) Wolfradt — auf Friedrich gemünzt, S. 100.
55) F. M. C. S. 381.
56) D. R. S. 55.

Die religiös-antithetische Grundthematik der Friedrichschen Landschaft [57]), die sich etwa im Abheben einer festen, dunklen Nähe gegen eine lichte, aufgelockerte Ferne, im Gegensatz einer einprägsamen und scharf konturierenden Liniensprache im Vordergrund und vernebelter und verschwommener Hintergründigkeit ausspricht, ist der Hardyschen so verwandt, daß die malerischen Formulierungen hier und dort fast identisch sind.

Das zeigt sich etwa in einer weiteren Abart der Silhouette, einer Gruppe von Motiven, die geradezu als Paradigmen romantisch-stimmungshafter Malerei angesprochen werden müssen.

"Zuweilen finden wir in dekorativer, japanischer Manier feine Zweige oder winterlich entlaubte Bäume in zackigen Mustern über die Fläche gesponnen."

— So Hamann (S. 235) über dieses besondere Motiv, das wir ja vor allem bei Friedrich antreffen, — etwa auf dem bekannten Bilde der „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes".

Bei Hardy kehrt es ständig wieder, und zwar meist noch mit einer Akzentuierung des Stimmungshaften, einer Steigerung der eben angedeuteten Antithetik:

"She looked towards the western sky, which was now aglow like some vast foundry wherein new worlds were being cast. Across it the bare bough of a tree stretched horizontally, revealing every twig against the evening fire, and showing in dark profile every beck and movement of three pheasants that were settling themselves down on it in a row to roost" [58]).

Das Prinzip der Weite, des Gefühlsexpansiven, Gelösten findet seinen stärksten Ausdruck im Sehnsucht-spannenden eines Sonnenunterganges. Diesem gesteigerten Drang nach Entgrenzung aber begegnet hier das gitterartige, nahe, stumpf-schwarze Astgewirr eines Baumes, das der Seele ein Verströmen in die Ferne zu versagen scheint.

Noch geläufiger ist Hardy das Hineinstreuen von Sternen, seelenmagnetischen und lockenden Lichtchen in das Astgewirr

57) Wolfradt S. 156.
58) W. S. 83.

"... the stars began to kindle their trembling lights behind the maze of branches and twigs" [59]).

"... the pale grey boughs of beech, the dark-creviced elm, all appeared now as black and flat outlines upon the sky, wherein the white stars twinkled so vehemently that their flickering seemed like the flapping of wings" [60]).

„Symbol des Vogels im Käfig"! In diesem Gleichnis faßt Hamann das Kunstwollen der Friedrichschen Bilder dieser Art zusammen [61]) und gibt damit zugleich eine für Hardy in noch höherem Maße gültige Formulierung. Ist doch gerade ihm das menschliche Dasein ein verkrüppeltes, gehemmtes, aus dem die Seele vergebens einen Ausweg sucht. Ja, die Spannung zwischen Wunsch und Realität ist eine viel schmerzlichere als die Friedrichsche, — fällt doch für Hardy das Trostmoment einer positiven Religiosität, wie sie Friedrich beseelt, fort.

Und doch ist ein Trostmoment natürlich spürbar, — eben in jenem Licht der Sterne und der Farbenpracht eines Sonnenunterganges. Licht bedeutet im Stimmungsbild immer Entgrenzung, Lösung, Verheißung.

Diese Bedeutung des Lichtes, die wir noch im nächsten Abschnitt näher besprechen werden, wird deutlich spürbar in einem Bild wie dem folgenden:

"The blind had been drawn up, as she used to have it when a girl, and she could just discern the dim tree-tops against the sky on the neighbouring hill. Beneath this meeting-line of light and shade nothing was visible save one solitary point of light, which blinked as the tree-twigs waved to and fro before its beams" [62]).

Ein einsames, schwaches und mühsam sich durch das Dunkel kämpfendes Licht versinnbildlicht die ganze Problematik und Verlorenheit dieses Trostmomentes gegenüber dem erdrückenden Dunkel der menschlichen Situation.

Das Thema dieser Zweigmotive erfährt eine nur im Äußeren verschiedene, der Bedeutung nach aber gleiche Bildausprägung im folgenden Motiv, das wieder geradezu in Anlehnung an Friedrichsche Bilder gewählt zu sein scheint:

"And thus waiting for night's nearer approach, he watched the placid scene, over which the pale luminosity of the west cast a sorrowful monochrome, that became slowly embrowned by the dusk. A star appeared, and another and another. They sparkled amid the yards and rigging of the two coal brigs lying alonside, as if they had been tiny lamps suspended in the ropes. The masts rocked sleepily to the infinitesimal flux of the tide, ..." [63]).

Wem fielen hierbei nicht Friedrichs Bilder vom „Greifswalder Hafen" ein!

Zu einer abschließenden Bewertung der ganzen Motivgruppe dieses linienornamentalen Gitterwerks mag eine weitere Hamannsche

59) B. E. S. 46.
60) U. G. T. S. 4.
61) Hamann M. S. 121.
62) W. S. 55.
63) B. E. S. 283/284.

Bemerkung überleiten, die jene Astverzweigungen in den Friedrichschen Bildern folgendermaßen charakterisiert:

> "Aber auch sie werden nicht ein Kränzchen und Schmuck auch für die dem Bilde Nahetretenden, sondern brauntrübe hingestrichen, schattenhaft ein Netz und Gitter, das den Blick behindert, aber die Sehnsucht spannt; keine Laube für den Genießer, sondern ein Gefängnis für den im Dunkeln Schmachtenden" [64]).

Was das Formale dieser Liniensprache anbelangt, so müssen wir stets im Auge behalten, wie grundsätzlich sich diese wirr hingezeichneten, willkürlich sich überkreuzenden, kapriziös verschlungenen Linien von der strengen, sachlichen Liniensprache einer plastisch-linearen Kunst unterscheiden. Dieser diente die Linie „als sicherer Führer durch das Formganze" [65]), als Funktion und optischer Interpret drei-dimensionaler Körperlichkeit. Man werfe aber nur wieder einen Blick auf die Illustrationen der Wessex Poems, auf die absichtlich verrätselten, zackig und herkunftslos über den Bildrahmen gesponnenen Astfragmente, um die Linie hier als ein impressionistisch-ornamentales, jeder Zweckhaftigkeit enthobenes Stimmungsmotiv kennenzulernen. Sie hat hier das Eigenleben eines musikalischen Motivs, das jenseits aller funktionellen Bedeutung — rezitativartig — eingesponnen ist in den Gesamtrahmen.

Diese impressionistische Note spricht aus aller Dämmerungs- und Silhouettendarstellung. Es wird nicht der Versuch gemacht, das Gesehene innerlich abtastend in seiner An-sich-Beschaffenheit, seinem räumlichen Neben- und Zueinander zu erkennen, sondern die Haltung des Stimmungsmalers Hardy erweist sich auch hier wieder als die einer passiven Hingegebenheit an den Schein einerseits, und eines reflektierenden Ausdeutens dieses Scheinzusammenhanges andererseits. —

Lichtsymbolismus.

Das Licht war gleichsam unumgängliche Entstehungsbedingung des pleinairistischen Bildes, war ebensosehr Bilderfordernis wie Bildvorwurf. Taghelle auch im Bilde zu verbreiten, dem Betrachter das plein air in seiner ganzen sinnlichen Unmittelbarkeit vorzutäuschen, war höchster Ehrgeiz des Freilichtmalers. Im Stimmungsbild dagegen ist das Licht absolut nicht selbstverständlich. Oft resultiert der Stimmungscharakter einer Landschaft gerade aus der Abwesenheit jeden Lichtes, — so etwa aus dusterer, lichtloser Monotonie im Bilde der Egdon Heath.

Stimmungslandschaft, sagten wir, ist gemalte Weltanschauung, Dunkelheit Lichtlosigkeit des Daseins. Alles Dargestellte steht jetzt in einem übergeordneten, imaginativ geschauten Sinnzusammenhang, ist Symbol des Weltgeschehens. Licht und Dunkelheit sind kosmische Prinzipien, Repräsentanten einer Idee, - der bereits besprochenen Antithese allen Seins. Das Licht kommt über die Landschaft wie ein Segen oder eine Verheißung, oder es entzieht sich ihr und bleibt Sehnsucht.

64) Hamann M. S. 120.
65) Wölfflin S. 21.

„Die Landschaft Friedrichs sehnt sich nach dem Licht, sie dehnt sich aus dem Dunkel ihrer irdischen Schwere dem Himmelslichte entgegen." (Wolfr. S. 148). Damit aber charakterisiert Wolfradt zugleich wieder Hardysches Kunstwollen.

Hardys Welterleben kreist ja um die Einsicht in den unauflöslichen Zwiespalt menschlichen Seins, den zwischen des Menschen Erdgebundenheit und seiner Lichtsehnsucht, — um die Unlösbarkeit des romantischen Dilemmas [66]). Wie Friedrichs Landschaft ist die seine „unbefriedigt und wird sich dessen am Lichte bewußt", spiegelt sie die „Spannung des gebundenen Hier und gelösten Dort" [67]). So malt der Stimmungsmaler Hardy, wie alle Romantik überhaupt, mit Vorliebe Sonnenauf- und -untergänge als die Lichtereignisse, die am sprechendsten Bezug nehmen auf die Gebundenheit des „Hier", die in ihrem gesetzmäßigen Kommen und Gehen am eindringlichsten einen Sinn, ein „Dort" künden, das tröstet und verheißt [68]) gegenüber dem in allem „Hier" sich manifestierenden willkürlich und amoralisch waltenden „Immanent Will".

So sehr nun dieses Thema der Sonnenauf- und -untergänge Stimmung ist, Lyrik, Fundgrube für den Romantiker, so sehr es einerseits an die Imagination des sensitiven Hardy appelliert, so sehr fordert es doch auch andererseits wieder das äußere Auge — im Gegensatz zu den bisherigen farb- und lichtarmen Motiven — zur Mitwirkung auf. Ist es also einerseits typisch romantisches Stimmungsthema, so andererseits Triumph der Farbe und des Lichtes. Dem Sensorischen wie dem Sensitiven in Hardy fließt hier Nahrung zu und so nimmt dieses Motiv tatsächlich eine interessante Zwischenstellung ein. Die Grenzen hier sind fließend, und es bleibt oft unklar, was bei der Bildkonzeption überwiegt: Romantisch-Imaginatives oder Naiv-Sensorisches, — seelisches Eingehen auf die Assoziationen, die die sinkende Sonne heraufbeschwört, oder sinnliche Freude an dem Licht- und Farbspiel des reinen Phänomens.

Stellten wir im allgemeinen fest, daß beide Tendenzen sich in irgendwie gegensätzlich zueinander verhalten, so werden wir sehen, daß gerade im Rahmen dieses Motivs ein Hand in Hand Gehen beider Möglichkeiten statthat.

Vielleicht darf man sogar so weit gehen — und die Behandlungsart der Motive stützt das — zwischen den Stimmungswerten von Sonnenauf- und -untergängen zu scheiden. Die Sonnenaufgangsschilderungen verraten eine stärker sensorisch-distanzierende Note, einen seelisch neutraleren Ehrgeiz, zu treffen, so daß wir in Versuchung sind, sie überhaupt dem Pleinairismus einzugliedern.

Der Symbolgehalt eines Sonnenunterganges ist dem apokalyptischen Weltgefühl eines Hardy ja auch so viel angemessener als das verheißende Pathos eines Sonnenaufganges, das bei ihm kaum ein Echo finden kann. Hardys Gefühl schwingt so viel stärker mit im Anblick alles Leidverheißenden als in dem des Glückkündenden, daß es an sich nicht verwunderlich erscheint, wenn die Sonnenuntergänge eine viel stärkere Stimmungsnote haben als die Sonnenaufgänge, wenn in letzteren das impressionistische Element sich soweit verselbständigt, daß das Seelische fast verdrängt zu sein scheint

66) Vgl. S. 18 ff.
67) Wolfradt S. 148/149.
68) Wessex Poems "A Meeting With Despair", Collected Poems S. 51.

gegenüber der herrschenden Rolle, die es im Sonnenuntergangsbild gespielt hatte.

Wir beginnen mit einer Sonnenaufgangsschilderung:

> "It was one of the usual slow sunrises of this time of the year, and the sky, pure violet in the zenith, was leaden to the northward, and murky to the east, where, over the snowy down or ewe-lease on Weatherbury Upper Farm, and apparently resting upon the ridge, the only half of the sun yet visible burnt rayless, like a red and flameless fire shining over a white hearthstone. The whole effect resembled a sunset as childhood resembled age" [69]).

Besprechen wir zunächst einmal diese Bildhälfte, die andere, sich hieran anschließende behandeln wir später. —

Offenbar handelt es sich hier nicht mehr um ein optisch-sensorisch fesselndes Schauspiel, das nun in allen Nüancen ausgekostet würde, — (das besagt schon die Ersetzung von Farbwerten durch allgemeine Gefühlswerte: "murky", "leaden" etc.) — sondern es schwingt etwas Mysteriöses mit, das den Beschauer zum Nachdenken veranlaßt. Dieses Bild ist mehr „empfunden" als „erfunden", um in Friedrichs Worten zu reden [70]), weniger gesehen als erfühlt. Es genügt nicht ein Momenteindruck von ihm, wie das beim pleinairistischen Bild genügte, sondern Versenkung in den Bildgehalt ist die einzig mögliche Betrachtungsweise. Der Schlußsatz mit der Andeutung der in dem Vorgang liegenden Symbolik erteilt dem Bilde die charakteristische Prägung. Das eben Gesagte findet hier eine Art Bestätigung: Das Kindheitliche liegt im Wesen des Sonnenaufganges überhaupt gegenüber dem Reifen und Gealterten im Wesen des Sonnenunterganges. Die aufgehende Sonne ist wie das Kind Illusionist und überspült die Welt mit den hoffnungsfreudigen Strahlen eines rosaroten Frühlichtes. Sie ist "orthodox beauty", ist "charming and fair" und bekundet damit ihre Unreife in einer Zeit mit einer "more recently learnt emotion" [71]).

Dem Sonnenaufgang eignet eben dieses Moment des Unausgegorenen, Illusionären, das Hardys tragisch orientierte Imagination nicht anspricht. Wo aber die Imagination nicht auf Widerhall stößt, da gewinnt das Sensorische wieder an Boden, — so etwa in der Fortsetzung des eben halb zitierten Bildes, das wir, — und das kennzeichnet es als einen der erwähnten Grenzfälle, — bereits im Kapitel über den Pleinairismus besprachen.

> "... In other directions, the fields and sky were so much of one colour by the snow, that it was difficult in a hasty glance to tell whereabouts the horizon occured; and in general there was here, too, that before-mentioned preternatural inversion of light and shade which attends the prospect when the garish brightness commonly in the sky is found on the earth, and the shades of earth are in the sky. Over the west hung the wasting moon, now dull and greenish-yellow, like tarnished brass" [72]).

---

69) F. M. C. S. 114/15.
70) Romantische Landschaft S. 8.
71) Vgl. S. 67.
72) F. M. C. S. 115.

Tatsächlich ist eine Entscheidung hier schwer, und dies ist natürlich nur ein Schulbeispiel für zahlreiche ähnliche Grenzfälle. Verunklärung und abnormale Lichtverteilung lassen eine Deutung nach beiden Seiten hin zu. Die minutiöse Fixation momentaner Seltsamkeiten, das genaue Eingehen auf die atmosphärischen Sonderbedingungen, das nahezu „Wissenschaftliche" in der Behandlung des Phänomens verweist das Bild eher in den Pleinairismus, während das so romantische Motiv des Mondes dem widerspricht. Allerdings ist auch der Mond hier weniger romantisches Requisit als interessant und außergewöhnlich gefärbte Metallscheibe.

Schon stärker tendiert das folgende, umfangreiche Bild eines Sonnenunterganges am Meere auf Stimmung, wenngleich auch hier Sensorisches noch stark selbstherrlich bleibt.

> "All up the coast, prominences singled themselves out from recesses. Then a rosy sky spread over the eastern sea and behind the low line of land, flinging its livery in dashes upon the thin airy clouds in that direction. Every projection on the land seemed now so many fingers anxious to catch a little of the liquid light thrown so prodigally over the sky, and after a fantastic time of lustrous yellows in the east, the higher elevations along the shore were flooded with the same hues. The bluff and bare contours of Start Point caught the brightest, earliest glow of all, and so also did the sides of its white lighthouse, perched upon a shelf in its precipitous front like a mediaeval saint in a niche. Their lofty neighbour Bolt Head on the left remained as yet ungilded, and retained its gray. Then up came the sun, as it were in jerks, just to seaward of the easternmost point of land, flinging out a Jacob's-ladder path of light from itself to Elfride and Knight, and coating them with rays in a few minutes. The inferior dignitaries of the shore — Froward Point, Berry Head, and Prawle—all had acquired their share of the illumination ere this and at length the very smallest protuberance of wave, cliff, or inlet, even to the innermost recesses of the lovely valley of the Dart, had its portion; and sunlight, now the common possession of all, ceased to be the wonderful and coveted thing it had been a short half hour before" [73]).

Das Bild ist nicht konsequent impressionistisch; dazu ist es zu detailliert, zu „klar", zu topographisch gesehen. Der Pleinairist würde sich nicht die Mühe geben, die einzelnen Küstenpunkte zu identifizieren, da er ja nur flüchtig hinschaut. Hier handelt es sich um geschärfte, aktive B e o b a c h t u n g, während der Pleinairist sich mehr passiv z u s c h a u e n d verhalten haben würde. Diesem konsequent impressionistischen Zuschauen erschließt sich die Umwelt nur als Farb- und Lichtkomposition. Alle „gedächtnismäßigen Verknüpfungen" — und um solche handelt es sich ja hier — werden dabei ausgeschaltet. Trotzdem bleibt dem Bild natürlich ein erheblicher pleinairistischer Rest: Dadurch, daß es ein Lichtereignis zum Mittelpunkt der Darstellung macht und dem Siegeszug der aufgehenden Sonne alles Andere unterordnet, offenbart es seine impressionistische Komponente, zugleich aber, in der Wahl gerade der a u f g e h e n-

73) B. E. S. 350/51.

den Sonne, der heraufziehenden Morgenröte, seine romantische Note. In einem Satze wie dem mit "every projection" beginnenden finden wir Pleinairistisches und Romantisches in enger Verschmelzung nebeneinander vor. Ganz pleinairistisch ist die "fantastic time of lustrous yellows in the east" erfaßt, summarisch und doch impressionistisch nüancierend, während es der dahinterstehenden romantischen Grundhaltung entspricht, dem Lande ein menschliches Sehnen, ein Greifen nach der Sonne zuzuschreiben.

Daß Sensorisches hier so eng verquickt mit Sensitivem auftauchen kann, daß die in R. N. doch so klar ausgesprochene Antinomie so wenig fühlbar wird, das liegt daran, daß, wie schon gelegentlich erwähnt, in den frühen Romanen die verschiedenen Welthaltungen sich noch ständig überschneiden und überkreuzen, ohne daß ihre Unvereinbarkeit sich schon fordernd dagegen gewehrt hätte.

Gehen wir nun einen Schritt weiter zur Betrachtung der Sonnenuntergänge im Romanwerk, so ergibt sich ein wesentlich abgewandeltes Bild. Überwog bisher doch eigentlich immer noch das Interesse am Phänomenalen trotz des starken romantischen Einschlages, so büßt das Sensorische hier sehr an Intensität ein; es wird jetzt gänzlich in die Stellung des Mittels herabgedrückt.

Im Vorgang der sinkenden Sonne schaut Hardy das Menschheitsgeschick überhaupt.

> "There are few in whom the sight of a sunset does not beget as much meditative melancholy as contemplative pleasure, the human decline and death that it illustrates being too obvious to escape the notice of the simplest observer" [74]).

Wenn der Stimmungsmaler die Natur dort malt, wo sie seiner konstanten Melancholie entspricht, seiner tragisch orientierten Imagination Nahrung gibt, so natürlich auf Grund des einfachen psychologischen Tatbestandes, demzufolge nur Trauriges den Traurigen zu trösten vermag. Der Anblick des Leidverwandten (vgl. S. 67) hilft hinweg über das Gefühl individueller und isolierter Disharmonie mit der Umwelt und schafft jene heroische Solidarität im Leid, die bei Hardy alle Kreatur gegen den Ungott verbindet.

> "The evening came at last; the sun, when its chin was on the earth, found an opening through which to pierce the shade, and stretched irradiated gauzes across the damp atmosphere, making the wet trunks shine, and throwing splotches of such ruddiness on the leaves beneath the beech that they were turned to gory hues" [75]).

Schon darin, daß vom Kinn der Sonne gesprochen wird, deutet sich die Symboldurchtränktheit des Bildes an. Alles Kosmische wird umgedeutet ins Menschliche. Die Sonne wird zum bewußt handelnden Wesen, das sucht, findet und seine Arme ausstreckt in die klamme Atmosphäre, — die nassen Stumpfe aufglänzen läßt und Alles in Rot taucht.

Noch deutlicher wird die Vorstellung eines Lebendigen, Menschenähnlichen im Anblick der Sonne im folgenden Bild:

> "It was the evening of a fine spring day. The descending sun appeared as a nebulous blaze of amber light, its outline being

74) A. L. S. 3/4.
75) W. S. 391/92.

lost in cloudy masses hanging round it, like wild locks of hair" [76]).

Die Blickrichtung ist wie immer eine psychologisch-impressionistische. Die nebelhafte Lohe ambrafarbenen Lichtes — übrigens ein echt Turner'scher Effekt — mag zwar optisch genau fixiert sein; aus der Assoziation der Haarlocken spricht jedoch eine das objektive Sehen stark durchsetzende Eindrucksbereitschaft der Seele, die sich jedes noch so geringfügigen Momentes bedient, um es seelisch auszudeuten. Hier wird der Sonne ein Gesicht angesehen, wird ihr Menschenähnliches, Schicksalsverwandtes erfühlt.

Die Assoziation eines übermenschlich menschlichen Eingreifens in diesseitiges Geschehen ist fast unausweichlich gegenüber einer halbverdeckten, hinter Wolken hervorlugenden oder halb von der Horizontlinie überschnittenen Sonne:

"Evening drew on apace ... and the sun shone low under the rim of a thick hard cloud, decorating the eminences of the landscape with crowns of orange fire" [77]).

Beachte wieder die beiden Menschen-Schemen - bildwärts gewandt - - dem Beschauer die andächtig meditative Haltung aufnötigend.

Wie ein Auge unter seinem Lid, so schaut die Sonne unter dem Wolkenrand hervor, — krönt die Landschaft, verschönt sie magisch mit jenen wie von unsichtbarer Hand gesandten rätselhaft symmetrischen Strahlenbündeln. Durch das Halbverdeckte, Rätselhafte bekommt das Dargestellte seine innere Dynamik, jenes den Beschauer besinnlich stimmende Fragezeichen, das ein schnelles Weitergleiten des Blickes verhindert, zur Meditation, zum seelischen Vordringen in jene verrätselte Zone auffordert.

Nichts in der Natur spricht das innere Auge so schroff an wie jene fächerartigen, scheinbar so durchaus bewußt hier und dorthin verteilten Strahlen: — eine Symbolik, die unter Umständen als aufdringlich empfunden werden kann.

76) U. G. T. S. 87.
77) B. E. S. 438.

Gerade aber diese besondere Prägung des Sonnenunterganges in Strahlenbündeln ist Hardy außerordentlich geläufig, — so sehr, daß wir ein und dasselbe Motiv nicht weniger als fünfmal — mit jedesmal nur geringen Abwandlungen, — antreffen. Zweimal, in D. R. und R. N., taucht es sogar wörtlich gleichlautend auf.

Wir zeigen es zunächst in seiner frühesten Erscheinungsform in D. R. und deuten die völlig unwesentlichen, geringen Veränderungen, die es in R. N. erfährt, in Klammern dahinter an.

> "On the right hand the sun, resting on the horizon=line, streamed across the ground from below (between) copper=coloured and lilac clouds, stretched out in flats beneath a sky of pale soft gren. All dark objects on the earth that lay towards the sun were overspread by a purple haze, against which a swarm (groups) of wailing gnats shone forth (out) luminously, rising upward (s) and floating away (dancing about) like sparks of fire" [78]).

Deutlicher wird das Strahlenförmige des Lichtes noch in der folgenden, etwas abweichenden Version desselben Motivs:

> " ... she ... went on into the garden amid the September sunshine, whose rays lay level across the blue haze which the earth gave forth. The gnats were dancing up and down in airy companies ..." [79]).

Und so erfährt dieses beharrliche Motiv noch zwei weitere Abwandlungen in A. L. S. 3 und in TESS S. 261, — die letztere bezeichnenderweise mit verstärktem Erlebnischarakter, stärker im Ausdruck des dem Bilde inhärenten Stimmungsgehaltes. Hier heißt es:

> "Gnats, knowing nothing of their brief glorification, wandered across the shimmer of this pathway (schimmernde, vom Sonnenlicht bestrahlte Spinnenweben), irradiated as if they bore fire within them, then passed out of its line, and were quite extinct" [80]).

Das so hartnäckig wiederholte Thema, das aus dieser typischen Prägung eines Stimmungserlebens spricht, die Kontrastierung des Allerkleinsten und Bescheidensten der Schöpfung und des Allergrößten, Mächtigsten und das Zusammenweben Beider veranschaulicht — typisch romantisch — wieder die Synthese der Gegensätze. Auch für jene winzig kleinen Wesenheiten, die da zu Tausenden unbeachtet neben uns wirbeln, gilt dasselbe unterschiedslose Gesetz des Kommens und Gehens, das alles Kosmische zusammenschließt — bei Hardy zuammenschließt zu einer Notgemeinschaft, zu einem Schutz- und Trutzbündnis gegen die Götter.

SCHLUSS.

1. Landschaftliche Synthese: Tess.

Unsere Untersuchung galt vor allem den frühen Romanen und bemühte sich, die Gegensätzlichkeit der dort vorherrschenden Bildtypen herauszuschälen. Wir erwähnten bereits, daß in den auf R. N.

78) D. R. S. 266 bezw. R. N. S. 255.
79) T. M. S. 195.
80) Tess S. 261.

folgenden späteren Romanen gelegentlich die Synthese des Sensorischen und Sensitiven erreicht wird. So bedeutet vor allem W. einen Schritt vorwärts in dieser Richtung. Dem Prozeß allmählicher Verschmelzung beider Element zu folgen kann nicht unsere Aufgabe sein. In der „Geistigen Situation" wurde er bereits kurz umrissen. Unserer exemplarischen Methode folgend zeigen wir hier den Endpunkt dieses Prozesses an Hand des ihn am deutlichsten spiegelnden Romans, TESS, auf. Einige Ausschnitte aus Phase III, "The Rally", seien hier wiedergegeben. Schon die Überschrift deutet die diesem Ausschnitt zugrundeliegende Idee an: das Wiederaufblühen der Romanheldin.

> "Tess had never in her recent life been so happy as she was now, possibly never would be so happy again" [1]).
> "She was ... physically and mentally suited among these new surroundings" (S. 165).

Landschaft in TESS wird Symbollandschaft, — Begleitmotiv seelischer Melodieführungen [2]). Die wechselnden Lebensphasen der Romanheldin finden ihren jeweils gefühlsadäquaten landschaftlichen Hintergrund. Das sommerliche sich Erschließen der Tess, "ever balanced on the edge of passion", findet sein Echo in einer in Licht und Farbe getauchten, üppigen Wiesenlandschaft.

> "They (Tess und Angel) met daily in that strange and solemn interval, the twilight of the morning ..." (S. 166).
> "The spectral, half-compounded, aqueous light which pervaded the open mead, impressed them with a feeling of isolation, as if they were Adam and Eve." (S. 167.)

Wir sehen, wohl werden Lichtanalysen — sogar in feinster Differenzierung — gegeben, aber nicht mehr um in ihrer sinnlichen Qualität ausgekostet zu werden, sondern um — rein funktionell — den Ablauf seelischen Geschehens zu unterstreichen, sinnbildlich zu veranschaulichen. Das tragische determinierte Geschick der Tess vollzieht sich in feierlichen Intervallen, Riten gleichsam, denen dieses Opfer der "Immortals" sich zu unterwerfen hat vor seiner endgültigen Übergabe auf Stonehenge. Die Landschaft, das Milieu, liefert die jeweils vorgeschriebene Gewandung der grausamen Zeremonie.

> "The mixed, singular, luminous gloom in which they walked along together to the spot where the cows lay, often made him think of the Resurrection hour. ... She looked ghostly, as if she were merely a soul at large. ... It was then, as has been said, that she impressed him most deeply. She was no longer the milkmaid, but a visionary essence of woman — a whole sex condensed into one typical form." (167).

Auch hier können wir nur wieder auf die Ausführungen auf S. 20 ff. zurückverweisen. Das Aufspüren des Essentiellen, Typischen, der "Realities" hinter den bloßen Phänomenen ist ja überhaupt Kennzeichen des ganzen Romans. Aber auch dort, wo das Element des Sensorischen in all seinem Glanz wieder zu erstehen scheint, darf doch nicht vergessen werden, daß es eben nur Illustration eines Gleichnisses ist:

---

1) Tess S. 165.

"Or perhaps the summer fog was more general, and the meadows lay like a white sea, out of which the scattered trees rose like dangerous rocks. Birds would soar through it into the upper radiance, and hang on the wing sunning themselves, or alight on the wet rails subdividing the mead, which now shone like glass rods. Minute diamonds of moisture from the mist hung, too, upon Tess's eyelashes, and drops upon her hair, like seed pearls. When the day grew quite strong and commonplace these dried off her; moreover, Tess then lost her strange and ethereal beauty; her teeth, lips, and eyes scintillated in the sunbeams, and she was again the dazzlingly fair dairymaid only, . . . " (S. 168/69).

Das Menschenopfer ist geschmückt! Dahinter lauert schon sein unabwendbares Geschick. Als Tess das Tal der großen Dairies verläßt, kräht der Hahn drei mal — am Nachmittag, ein böses Omen, das sich prompt erfüllt.

Das ist die Synthese des Sensorischen und Sensitiven, die Tess vor allem bringt. Das Sensorische ist nicht mehr eigenwertig wie etwa in äußerlich verwandten Scenen in F. M. C., fließt nicht mehr aus einer Bejahung der Welt, aus Sinnenfreude, sondern ist eher Wahrzeichen der Paradoxie des Weltgeschehens. Sensorik ist hier Kunstmittel, nicht Welthaltung, — bloße Folie ideelicher Vorgänge. Alles Gesehene führt zur Reflexion darüber (. . made him think of . . — looked as if she were . .) im vollsten Gegensatz zum konsequenten Impressionismus, von dem es heißt, daß „im Gedanklichen . . keine Malerei ärmlicher, hilfloser" sei als er[2]).

Diese Sensorik ist entkräftet, — nicht mehr aus dem plein air geboren, nicht mehr visuell, sondern reproduktiv visionär gewonnen. Eine Skizze aus den Wessex Poems mag unsere innere Anschauung ergänzen.

Das ist nicht das Licht des Pleinairisten, das den Menschen verunklärt hatte, ihn zu einem Farbfleck hatte werden lassen, sondern es ist Illumination, Feuerwerk, — Folie, aus der der Mensch heraus heraustritt.

2) Vgl. S. 20.
3) Hausenstein S. 144.

Beim späten Hardy dreht sich alles Geschehen um den Menschen, und aller Licht- und Farbenaufwand dient nur der Interpretation seiner Seele. Alle äußere Welt ist nur Reflex seiner Innenwelt: „psychologisches Phänomen“ [4]).

Malerische Synthese: Turner.

Das eben besprochene Bild mag überleiten zu einer weiteren wichtigen Fragestellung. — Wer könnte es gemalt haben? Folgt dieser späte Hardy irgendeiner „malerischen Wahltradition“? — Und welcher?

Aus dem Jahre 1887 stammt eine in diesem Zusammenhange aufschlußreiche Bemerkung:

> “After looking at the landscape ascribed to Bonington . . I feel that Nature is played out as a Beauty, but not as a Mystery. I don't want to see landscapes, i. e. scenic paintings of them, because I don't want to see the original realities — as optical effects, that is. I want to see the deeper reality underlying the scenic, the expression of what are sometimes called abstract imaginings.
>
> “The 'simply natural' is interesting no longer. The much decried, mad, late-Turner rendering, is now necessary to create my interest“ [1]).

Einerseits haben wir hier eine abschließende Formulierung des im späten Landschaftsbild zutagetretenden Kunstwollens: neben einer nochmaligen klaren Absage an die Seelenanonymität allen optischen Impressionismus' den Hinweis auf die „abstrakten Imaginationen“, die wir soeben am Werke sahen; — dann aber den hier ausschlagebenden Namen Turners.

Es mag vielleicht verwunderlich erscheinen, daß dieses Bekenntnis zu Turner identisch ist mit einer Absage an eben die Kunst, — den konsequenten Impressionismus nämlich, als deren entscheidender Vorläufer Turner zu gelten hat.

Gerade aber in dieser Problematik des Turnerschen Kunstwollens steckt der Schlüssel zum Verständnis des Malers Hardy. Turner ist der einzige Maler, zu dem Hardy sich durch seine ganze Romanperiode hindurch [2]) immer wieder ausdrücklich bekennt. —

Rekapitulieren wir kurz:

Zwei Namen dienten uns — wie These und Antithese — als Kristallisationspunkte zweier wesensverschiedener Malarten Hardys: Monet und Friedrich. Erst das nahezu groteske Nebeneinander dieser beiden Namen veranschaulicht die seltsame Uneinheitlichkeit Hardyscher Landschaftsmalerei. Zwei äußerste Extreme begegnen sich hier, geht man aus vom Ausdruckswollen beider Künstler. Von Monets Landschaften sagt Moore [3]): . . “no one suggests the unattain-

4) Vgl. Tess S. 107: “the world is only a psychological phenomenon.“ (Schon zitiert auf S. 20).

1) Fortsetzung des Zitats auf S. 63 unten.

2) Schon im Jahre 1862 — also längst vor dem Erscheinen des ersten Romans — hören wir von intensiver Beschäftigung mit Ruskins „Modern Painters“. Vgl. S. 35.

3) Moore S. 85.

able, the beyond"; — Friedrichs Landschaften dagegen sind Haman „gemalte Hymnen" [4]), Hymnen an eben jenes Jenseitige, für das Monet in seinen Bildern keinen Platz fand. Friedrichs Landschaftsbild ist Konfession, „mehr oder weniger Charakteristik dessen, der es gemalt" [5]). Wo aber ließe sich hinter dem farbigen Schleier Monetscher Bilder auch nur ein schwaches Anzeichen eines seelischen Begleitmotivs spüren!

Beides, Konfession und Seelenanonymität, fanden wir in Hardys Landschaften. Der Pleinairist Hardy gab uns nirgends ein Mittel an die Hand, seine Farb- und Lichtanalysen zurückzubeziehen auf eine seelische erste Ursache. Das Stimmungsbild Hardys dagegen erwies sich überall als ins Bild übersetzte Idee, als verbildlichte Weltanschauung. Trotz der frappierenden Verwandtschaft Hardys mit jenen beiden Malern konnten wir so gut wie beweisen, daß eine Beeinflussung nicht hat stattfinden können.

Anders aber steht es mit Turner. Turner ist das tertium comparationis jener so befremdenden Antithese: Monet — Friedrich. Es ist bezeichnend, daß Monet seine entscheidenden Anregungen von Turner empfangen hat, und daß man auch eine Berührung Turners und Friedrichs gemutmaßt hat, — mutmaßen konnte [6]).

Turner nimmt jene Hardysche Kombination zweier sich gewöhnlich ausschließender Stilformen voraus, indem er Naturalistisches und Psychologistisches, Sensorisches und Sensitives in sich verquickt. Aus diesem irgendwie zwitterhaften Konglomerat erklärt sich auch die so verschiedenartige Bewertung, die er von jeher empfangen hat, und die noch heute kein abschließendes Urteil über ihn hat aufkommen lassen. Den einen ist er der leidenschaftliche Visionär [7]), den anderen ein bloßer Feuerwerker und Illuminator [8]). Einige haben ihn als den ersten großen Impressionisten gefeiert, andere als den großen Malerromantiker. Höchst interessant muß uns Hardys Urteil über diesen ihm nicht ganz Unähnlichen sein. Er taucht verschiedentlich auf in Hardyschen Äußerungen, bezeichnenderweise zerspalten in seine beiden Wesensaspekte: einmal als Sensoriker und dann als der Maler der Seele. Es scheint unvereinbar, wenn wir uns die bereits behandelte, an Turner anklingende Stelle aus B. E. noch einmal vergegenwärtigen

> "Gaslights glared from butchers' stalls, illuminating the lumps of flesh to splotches of orange and vermilion, like the wild colouring of Turner's later pictures . . ." [9]).

um daneben folgende Charakteristik seines Schaffens zu hören: „Turner's water colours: each is a landscape p l u s a man's soul . . ." [10]).

Hardy hat jedoch durchaus richtig definiert. Beide Aspekte lassen sich im Turnerschen Werk aufzeigen, und daraus eben resultiert

4) Hamann, S. 247.
5) Romantische Landschaft S. 8.
6) Vgl. Wolfradt S. 154/55, der diese Annahme widerlegt. Wenn wir trotzdem eine Verwandtschaft zwischen Turner und Friedrich konstatieren möchten, so darum, weil beide eine gemeinsame letzte Absicht verfolgen. Beide sind „Psychologisten" im Sinne der Romantik.
7) Fehr S. 169.
8) Scheffler Bd. I S. 230/31.
9) B. E. S. 157.
10) E. L. S. 283. "plus" — kursiv bei Hardy.

die Unsicherheit seiner Bewertung. Für uns ist es besonders interessant festzustellen, wie Hardy seinem jeweiligen Entwicklungsstadium gemäß den ihm genehmen Aspekt des Turnerschen Werkes herausliest, und wie ihn Turner daher durch seine ganze „malerische" Entwicklung hindurch begleiten kann. Der frühe Hardy sieht in ihm den Sensoriker, der späte den Psychologisten. —

Bringen wir nun abschließend unser Resultat auf eine Formel:

Der Maler Hardy vereint Pleinairistisches und Romantisches, erinnert an Monet ebensosehr wie an Friedrich, ist naturalistischer und psychologischer Impressionist. Laufen aber beide Strömungen im frühen Romanwerk nebeneinander her, und gelangen sie aus einer geheimen Polarität heraus nur selten zur Vereinigung, so gelingt die Synthese doch dem späten Hardy, — seit 1878 (dem Erscheinungsjahr von R. N.) in steigendem Maße, um in T e s s ihre klarste Formulierung zu finden. Freilich gelingt diese Synthese nur unter einem deutlichen Primat des Seelischen [11]).

3. Menschliche Synthese: T r a g i k.

Aber nicht nur in Bezug auf die „malerischen" Möglichkeiten, sondern auch in Bezug auf die künstlerischen Werte seiner Zeit überhaupt zieht Hardy die Synthese:

Sein so konfliktgeladenes Urerleben findet sein Echo in einer Zeitsituation, die eine überwältigende Mannigfaltigkeit verschiedenartigster Strebungen aufweist. Geboren im Jahre 1840 — bezeichnenderweise im selben Jahre wie die großen französischen Impressionisten Monet und Rodin — stirbt er erst 1928, um so in einem großen Bogen ein Jahrhundert der Geistesgeschichte — von Romantik bis zum Expressionismus — zu überspannen. Seine entscheidenden Eindrücke empfängt er in London der sechziger und siebziger Jahre. Das Erscheinen der "Origin of Species", die Kontroverse Huxley-Wilberforce, Cardinal Newman's Übertritt zur katholischen Kirche, die durch den siegenden Industrialismus hervorgerufenen gesellschaftlichen Umschichtungen, — all diese Ereignisse sind Symptome radikalster Wandlungen auf naturwissenschaftlichem, religiösem und sozialpolitischem Gebiet.

In diesen Strudel wirrer Ereignisse — doppelt verführerischen für einen an sich schon labil Veranlagten, wird der junge Hardy geworfen. Seine Reaktion — Hilflosigkeit und Entscheidungsunfähigkeit gegenüber den verwirrenden Zeitforderungen — spiegelt sich deutlich in seinen Berufsplänen. Die verschiedensten Möglichkeiten, vom Theologen bis zum Schauspieler, vom Kunstkritiker bis zum Altphilologen werden in Erwägung gezogen. Erst der 34-Jährige findet seinen endgültigen Beruf.

Drei Romane, D. R., B. E. und A. L. zeichnen in auffälliger Übereinstimmung im Bilde dreier junger Architekten die geistige Lage des jungen viktorianischen Künstlers. Aus der Übereinstimmung des Zeiterlebens dieser Drei, das sie jenseits aller charakterlichen Verschiedenheit eng verknüpft, wie aus der offenbaren geistigen Verwandtschaft zumindest zweier von ihnen (Sommerset und Springrove) mit

11) Vgl. die auf S. 14 charakterisierte und sich durch unsere ganze Arbeit hinziehende Gegensätzlichkeit sensorischen und imaginativen Schaffens.

Hardy selbst muß man — wie uns scheint — folgern, daß der Dichter uns hier mit einem Stück eigenen Erlebens vertraut macht. — Ihr gemeinsames, zeitbedingtes Leid ist das der Rezeptivität, des Erstickens an der Fülle des Bildungserlebens. Von Sommerset, dem Hardy ähnlichsten der Drei [12]) heißt es: "He had suffered from the modern malady of unlimited appreciativeness as much as any living man of his own age" [13]). Kunststile kommen und gehen "in kaleidoscopic change" und ratlos steht er vor dem Massenangebot, unfähig, sich dieser oder jener Eintagsidee verschreiben zu können. Der einzige Ausweg, der ihm zu bleiben scheint, ist F l u c h t , und so überläßt er sich hemmungslos der alten Leidenschaft zur Poesie, die ihn hinwegtrösten soll über seine Lage.

Abgesehen davon, daß der junge Hardy selbst diese „Flucht" in das Reich der Poesie vornimmt, ist sie Stichwort vieler künstlerischer Zeitgenossen. Wohl setzt der phlegmatische Optimismus des wohlsituierten viktorianischen Bürgers der Zeit sein verständnisarmes „Ja" entgegen; — der weiterblickende Künstler aber erschrickt vor der Fülle seiner Zeit. Er flieht! Burgum [14]) konstatiert eine "escape to the Greeks" bei Arnold, eine "escape to the middle ages" bei Rosetti, eine "escape to Catholicism" bei Newman. Die anderen, so meint er, "hung upon mere words", — lebten nur noch von dem Gefühlsüberschwang der Romantik.

Wirklich haftet allen künstlerischen Äußerungen dieser Zeit etwas Gequältes, Gezwungenes an. Carly predigt laut und gereizt, ein Savanarola seiner Zeit. Tennyson tröstet leis und zaghaft in nur halb überzeugendem Optimismus. Arnold schließlich verleiht der Zeit ihr Gesicht mit seinem Eklektizismus [15]).

Auch Hardys Romanwerk verrät deutlich die Züge dieses Zeitgesichtes:

> "... the general drift of the 'architectural' sections of his works of fiction undoubtedly indicates that his fundamental theory of the arts was clearly reflected in an ineradicable vein of all-embracing eclecticism." (Br. L. 106)

Wenn Sommerset über Stilfragen in der Architektur in helle Verzweiflung gerät und schließlich zu dem Schluß gelangt, daß überhaupt alle Stile der Architektur erstorben seien und damit alle Architektur "as a living art" (S. 6), und wenn der Roman ausklingt in den Vorsatz der beiden Romanhelden:

"We will build a new house from the ground, eclectic in style.", so haben wir es zweifellos mit Hardyschem Erleben zu tun. Auch von Hardy wissen wir, daß er den stärkst kontrastierenden Schulen innerhalb der Architektur nebeneinander huldigte. (Br. L. S. 106).

Die Wurzel dieses Eklektizismus liegt, wie schon Brennecke andeutet, in Hardys Glauben an die "solidarity of all the arts" [16]). Abgesehen von einem gleich zu behandelndem eindeutigen Zeugnis für

12) Vgl. A. L. S. 6. — Die Lebensgeschichte Sommersets stimmt bis auf einzelne Daten — wie das des angedrohten Wechselentzugs von Seiten des Vaters — genau mit der Hardys überein.

13) A. L. S. 9.

14) Burgum; Edwin Berry: Victorianism Sewanee Rev. July/Sept. XXXVI, S. 278 ff.

15) Vgl. Fehr, S. 180/81.

16) L. Y. S. 77.

diese Auffassung zeugt ja schon unsere Themastellung — die Behandlung des Wortbildes — von einer ganz einzigartigen Verquickung von Wort und Bild, von Literatur und Malerei. Aber auch Musik, Plastik und — ganz besonders natürlich — die Architektur werden ständig der Wortkunst beigeordnet, durchsetzen sie sauerteigartig. Wo immer Hardy über Kunst spricht, in den Memoiren etwa, taucht stets nur das Wort "art" auf, und es bleibt meist völlig offen — immer aber irrelevant — um welchen besonderen Kunstzweig es sich gerade handelt. Nirgends stoßen wir auf den Versuch, zwischen den verschiedenen Künsten reinlich zu scheiden.

Synthese der Künste! So lautet die wieder ganz romantische Lösung der Frage. Diese und das ihr zugrundeliegende quälende Erleben der "unlimited appreciativeness" zeigen wir am besten auf an Ausschnitten aus einem in diesem Zusammenhange höchst aufschlußreichen Gedicht, auf das auch Brennecke sich stützt:

Rome: The Vatican — Sala Delle Muse. — (1887) In einer Vision naht sich hier dem Dichter eine Verkörperung aller neun Musen, — "an essence of all the nine", — der er sein Leid, seine "inconstancy" klagt:

"I worship each and each; in the morning one,
And then, alas! another at sink of sun.
"To-day my soul claps Form; but where is my troth
Of yesternight with Tune: can one cleave to both?"

worauf ihm jene visionäre Muse antwortet:

"Be not perturbed", said she. Though apart in fame,
As I and my sisters are one, those, too, are the same.

Und die entscheidende Strophe sei ganz zitiert:

"But my loves go further — to Story, and Dance, and Hymn,
The lover of all in a sun-sweep is fool to whim —
Is swayed like a river-weed as the ripples run!"
"Nay, wight, thou sway'st not. These are but phases of one;
. . . . . [17]).

Dem, der Hardy nicht kennt, muß sich bei der Offenbarung einer derartigen künstlerischen Flexibilität die Frage aufdrängen: Handelt es sich hier um einen Eklektiker aus Mangel an Charakter, um einen Menschen ohne Mittelpunkt, oder nur um einen Vielseitigen und daher Gefahren Ausgesetzten?

Ein Blick auf Hardys Schaffen erübrigt jede Antwort. — Es gibt kaum einen stärker subjektiven, alles Wesensfremde so hartnäckig ablehnenden Menschen wie Hardy. Wenn ihm etwas zum Vorwurf gemacht werden kann so ist es die Überbetonung allerpersönlichsten Empfindens, die schroffe, kompromißlose Herauskehrung eines ‚idiosynkratischen' Temperaments.

So paradox es klingen mag: — was ihn davor bewahrt, in charakterlose Eklektik abzugleiten, der bloßen Rezeptivität zu verfallen, Beute einer "inlimited appreciativeness" zu werden, das ist eben dieses Temperament. — Seine tragische Grundhaltung gereicht dem Künstler Hardy zum Heil. In weitgespannter Synthese überwölbt sie die gesamte Erlebnismannigfaltigkeit, vereinigt sie die nach allen Seiten auseinanderstrebenden Äußerungen

17) Collected Poems S. 94.

zu einer geschlossenen Formel, — verschmilzt sie die Unzahl von Motiven in einer einheitlichen Moll Harmonie.

Dieser zentrale, stilbildende Erlebniskern ist so stark, seine synthetisch bindende Kraft so groß, daß das Hardysche Gesamtwerk trotz aller Eklektik den Eindruck größter Geschlossenheit macht.

> "Hardy's is the style, that comes from a man intent upon what he has to say" [18]).

Eigenes Erleben, Urerleben, wird nie überschwemmt von Bildungsstoffen. Wenn Hardy übernimmt, wenn er Anleihen macht bei den anderen Künsten, so sind es eher Bestätigungen als Anregungen, die er sich holt.

Er steht mitten in einem Meer von Strömungen, umbrandet von einer rastlosen Zeit; er berührt fast Alles, bleibt aber doch im Innersten unberührt von Allem, in "spiritual loneliness" verharrend, während "all about him were men still buoying themselves on hopes of the ultimate victory of good, . .[19]).

Sein Eklektizismus ist nicht Schwäche, nicht Kernlosigkeit, sondern umfangreiches Vokabular einer weitgespannten Idee.

In diesem oder einem ähnlichen Sinne sind gerade die Großen häufig Eklektiker gewesen, und eine treffende Kennzeichnung dieser Art Eklektizismus stammt — nicht zufällig — von Goethe:

> „Wo der Eklektizismus aus der inneren Natur des Menschen hervorgeht, ist er gut. Wie oft gibt es Menschen, die ihren angeborenen Neigungen nach halb Stoiker und halb Epikuräer sind. Es wird auch deshalb keineswegs befremden, wenn diese die Grundsätze beider Systeme in sich aufnehmen, ja sie miteinander möglichst zu vereinigen suchen. (Goethe).

Bei Hardy ist diese „innere Natur" durchaus das Primäre. Man möchte im Hinblick auf die starke Subjektivität unseres Künstlers von Protuberanzen an der Oberfläche eines glühenden Kerns sprechen, wenn Bildungserlebnisse sich gelegentlich vorzudrängen scheinen.

Diesen glühenden Kern lernten wir bereits kennen als das treibende Moment aller Entwicklung im Romanwerk. Sie vollzieht sich im Sinne immer stärkerer Durchsetzung eines ethischen Leitgedankens, einer humanitären Leidenschaftlichkeit. In T e s s — und stärker noch in J u d e — ist Hardy der Humanitätsapostel schlechthin. Der Konflikt im Hardyschen Urerleben hat sich hier eindeutig zugunsten der sensitiven Komponente entschieden, — ein Resultat, das freilich von vornherein festzustehen schien.

---

18) Chew S. 134.
19) Child S. 13.

LITERATUR

A. Werke von Thomas Hardy.

Thomas Hardy's Works; The Wessex Novels, Osgood, M'Ilvaine and Co., London 1895 ff.
Collected Poems of Thomas Hardy, 1923.
Human Shows: Far Phantasies. 1927.
Winter Words; In Various Moods and Metres, 1928, London, Macmillan.
The Dynasts, 1926.
Life and Art by Thomas Hardy
Essays, Notes And Letters Collected
For The First Time With Introduction
By Ernest Brennecke Jr. — New York 1925.
General Preface to the Novels and Poems, 1912.

Romanabkürzungen
(aufgezählt in Reihenfolge der Entstehung).

Desperate Remedies = D. R.
Under the Greenwood Tree = U. G. T.
A Pair of Blue Eyes = B. E.
Far from the Madding Crowd = F. M. C.
The Hand of Ethelberta = H. E.
The Return of the Native = R. N.
The Trumpet-Major = T. M.
A Laodicean = A. L.
Two on a Tower = T. T.
The Mayor of Casterbridge = M. C.
The Woodlanders = W.
Tess of the D'Urbervilles = TESS
The Well-Beloved = W. B.
Jude the Obscure = JUDE

B. Werke über Thomas Hardy.

Abkürzungen in eckigen Klammern [ ].

Abercrombie, Lascelles: Thomas Hardy, a Critical Study. London 1912.
Archer, William: Real Conversations. London, 1904.
Beach, J. W.: The Technique of Thomas Hardy. Chicago 1922.
Berle, L. W.: George Eliot and Thomas Hardy, A Contrast. London 1917.
Braybrooke, Patrick: Thomas Hardy and his Philosophy. London 1928.
Brennecke, Ernest Jr.: Thomas Hardy's Universe. London 1924.
The Life of Thomas Hardy. New York 1925 [Br. L.].
Chew, S. C.: Thomas Hardy, Poet and Novelist. London 1921.
Child, Harold: Thomas Hardy. London 1916.
Collins, V. H.: Talks with Thomas Hardy. 1922.
Duffin, H. C.: Thomas Hardy. London 1916.
Fletcher, J. G.: The Spirit of Thomas Hardy. Yale Review, Jan. 1924, 13. Bd. 322—33.
Hardy, Florence Emily: Early Life of Thomas Hardy. London 1928 [E. L.].
Later Years of Thomas Hardy. London 1930 [L. Y.].
Hedgcock, F. A.: Thomas Hardy — Penseur et Artiste. Paris 1911.
Johnson, Lionel: The Art of Thomas Hardy. London 1923 (Neuaufl.).
Knickerbocker, F. W.: The Victorianness of Thomas Hardy. London 1923.

Lösch, Olga: Das Naturgefühl bei George Eliot und Thomas Hardy. Gießener Beiträge Band V Heft 1.
Macdonell, Annie: Thomas Hardy. London 1894.
Maxwell, D.: Landscape of Thomas Hardy. 1928.
Müller, O. K.: Das Naturgefühl bei Thomas Hardy im Zusammenhang mit seiner Weltanschauung. Diss. Jena 1923 (Manuskr.).
Phelps, W. L.: Essays on Modern Novelists. New York 1910.
Salomon, Max: Zur Landschaftsbehandlung in Thomas Hardys Romanen. Diss. Gießen 1925.
Sherren, Wilkinson: The Wessex of Romance. London 1908.
Symons, Arthur: A Study of Thomas Hardy. London 1927.
Taufkirch, Richard: Die Romankunst von Thomas Hardy. Diss. Marburg 1930.
Ufer, H.: Die kompositionelle Bedeutung der Natur bei Thomas Hardy. Diss. Marburg 1930.
Weltzien, Erich: Die Gebärden der Furcht in Thomas Hardys Wessexromanen. Diss. Greifswald 1927.
Williams, Randall: The Wessex Novels of Thomas Hardy, An Appreciative Study. London 1924.
Windle, B. C. A.: The Wessex of Thomas Hardy. Lane 1906.

C. Allgemeines.

Bahr, Hermann: Expressionismus. München 1916.
v. Carlowitz, Ricarda: Das Impressionistische bei Goethe. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, 3. Bd. Insel-Verlag 1916.
Deri, Max: Die Malerei im 19. Jahrhundert. Berlin 1923, 2. Bde. [Deri M.].
— Die neue Malerei. Leipzig 1921 [Deri].
Deutschbein, Max: Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921 [Deutschbein].
— Romantisch und Romanesk. Britannica, Leipzig 1929.
Duret, Théodore: Die Impressionisten. Berlin 1929.
Fehr, Bernhard: Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, im Handb. d. Liter. Wissenschaft 1924.
Friedrich, Caspar David: „Ansichten über das, was Kunst und Kunstgeist ist", in: Die Romantische Landschaft, Dokumente und Bilder herausg. von Otto Fischer, Stuttgart 1922 [Romant. Landschaft].
Geffroy, Gustave: Claude Monet, Sa Vie, Son Oeuvre. Paris 1924. 2 Bde.
Hamann, Richard: Der Impressionismus in Leben und Kunst. Marburg 1923 [Hamann].
— Die Deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Leipzig, Berlin 1925 [Hamann M.].
Hausenstein, Wilhelm: Die bildende Kunst der Gegenwart. Berlin 1914.
Klinger, Max: Malerei und Zeichnung, Leipzig 1907.
Komnick, Alfred: Studien über John Ruskin als Literarkritiker. Diss. Marburg 1923.
Lessing, Waldemar: Wilhelm von Kobell. München 1923.
Moore, George: Modern Painting. 1893.
Müller-Freienfels, Richard: Psychologie der Kunst. 1922.
— Psychologie der Künste, im Handb. d. vgl. Psychologie, herausg. von Gustav Kafka, Bd. II, 1922. München.
Weisbach, Werner: Impressionismus, 2 Bde. Berlin 1910.
Wolfradt, Willi: Caspar David Friedrich. Berlin 1924.
Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1923.

LEBENSLAUF

Am 2. Dezember 1908 wurde ich, Günther Wilmsen, in Berlin-Lichterfelde als Sohn des damaligen Oberlehrers Dr. Friedrich Wilmsen geboren. Ich bin evangelischen Bekenntnisses und deutscher Reichsangehöriger. Meine Schulbildung erhielt ich auf dem Schiller-Gymnasium zu Lichterfelde, der Oberrealschule zu Spandau und dem Realgymnasium zu Potsdam, das ich Ostern 1927 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich studierte an den deutschen Universitäten Freiburg, Bonn, Berlin, Marburg — und außerdem an dem nordamerikanischen Bowdoin College (Maine).

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren:

Brie, Jantzen, Friedländer und Witkop in Freiburg,
Clemen, Schirmer, Verweyen und Walzel in Bonn,
Dibelius, Hübner und Petersen in Berlin,
Chase und Grey am Bowdoin College,
Deutschbein, Hamann, Jaensch und Maync in Marburg.

Ihnen allen fühle ich mich zu großem Dank verpflichtet. Mein besonderer Dank gebührt einmal Herrn Professor Hamann für freundlichstes Entgegenkommen in Fragen dieser Arbeit, dann aber vor allem Herrn Professor Deutschbein für Anregungen, die weit über das Gebiet des hier Behandelten hinausgehen.